Litere

Eugen Negrici

Sistematica poeziei

Collegium

POLIROM

Litere

Eugen Negrici
Sistematica poeziei

În *Sistematica poeziei*, criticul şi teoreticianul Eugen Negrici reuşeşte să demonteze, printr-o remarcabilă operă de sinteză, mecanismele subtile ale producerii textului poetic, să identifice şi să definească atitudinile fundamentale ale *eului producător* în raport cu *existentul*. Este vorba despre procesul facerii poemului, bazat pe trei posibile modele generative, şi de felul în care funcţionează acestea. Parcurgând această „gramatică generativă" a poeziei, poeţii îşi pot cunoaşte posibilităţile şi pot afla, mai ales, cum nu ar trebui să scrie.

Posibilitatea sistematizării experienţelor poetice • Sistematizarea poeziei prin implicarea diacroniei • Aspectele luate de *existent* în procesul producerii formei • Atitudinile posibile ale creatorului faţă de *existent* • Elementele *existentului* • Starea de spirit a *eului producător* • Definirea procesului de producere • Direcţiile structurării • Relaţia cu destinatarul. Efecte scontate

Collegium

EDITURA POLIROM
ISBN 978-973-46-7233-2
www.polirom.ro
Carte publicată şi în ediţie digitală

Pe copertă: Nicolas Neufchâtel (1527-1567), *Portretul maestrului Johann Neudörffer din Nürnberg cu un elev* (1561, ulei pe pânză, detaliu), Germanisches Nationalmuseum

© 2018 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Nicolas Neufchâtel (1527-1567), *Portretul maestrului Johann Neudörffer din Nürnberg cu un elev* (1561, ulei pe pânză), Germanisches Nationalmuseum (detaliu)

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

NEGRICI, EUGEN

Sistematica poeziei / Eugen Negrici. – Ed. a 3-a. – Iași: Polirom, 2018

ISBN print: 978-973-46-7233-2
ISBN ePub: 978-973-46-7458-9
ISBN PDF: 978-973-46-7459-6

821.135.1.09

Printed in ROMANIA

Eugen Negrici
Sistematica poeziei

Ediția a III-a

POLIROM
2018

EUGEN NEGRICI s-a născut la 28 noiembrie 1941, în Râmnicu Vâlcea. Este critic, istoric literar, stilistician şi profesor de literatura română contemporană la Facultatea de Litere, Universitatea din Bucureşti.

A publicat volumele: *Antim. Logos şi personalitate* (1971; ed. a II-a, 1997; ed. a III-a, 2016), *Naraţiunea în cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin* (1972), *Expresivitatea involuntară* (1977; ed. a II-a, 2017), *Figura spiritului creator* (1978; ed. a II-a, 2013; Premiul Uniunii Scriitorilor din România), *Imanenţa literaturii* (1981; ed. a II-a,. 2009), *Introducere în poezia contemporană* (1985; Premiul Uniunii Scriitorilor din România; Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti), *Sistematica poeziei* (1988), *Poezia medievală în limba română* (1996; ed. a II-a, 2004; Premiul Uniunii Scriitorilor din România; Premiul Soros), *Literature and Propaganda in Communist Romania* (1999), *Literatura română sub comunism. Proza* (2002), *Literatura română sub comunism. Poezia* (2003), *Literatura română sub comunism. 1948-1964* (2010), *Simulacrele normalităţii* (2011), *Emanciparea privirii. Despre binefacerile infidelităţii* (2014; Premiul pentru eseu al Uniunii Scriitorilor din România), *Sesiunea de toamnă* (2015) şi *Memoriile căpitanului Dumitru Pasat* (editor, 2015). *Iluziile literaturii române* a fost Cartea Anului 2008, desemnată de *România literară* şi Fundaţia Anonimul. A fost distinsă cu Premiul Manuscriptum, Premiul pentru critică/istorie literară al revistei *Observator cultural* şi Premiul de excelenţă al revistei *Convorbiri literare*.

Cuprins

Cuvânt-înainte 9

Notă asupra ediţiei 13

SISTEMATICA POEZIEI

Posibilitatea sistematizării experienţelor poetice 17

Sistematizarea poeziei prin implicarea diacroniei 21

De la sistematizarea producţiei poetice la sistematizarea producerii poeziei 26

Poezia ca literatură realistă 26

Aspectele luate de *existent* în procesul producerii formei 28

Atitudinile posibile ale creatorului faţă de *existent* 30

Elementele *existentului* 32

Sinteză: *Clasele de poezii şi atitudinile modelatoare corespunzătoare* 36

MODELE DE PRODUCERE

STRUCTURARE

Caseta modelului 41

I. *Eul producător*; atitudinea lui faţă de *existent* 41

II. Motivarea ontologică a atitudinii *eului* (Schema ontologică) 41

III. Condiţii propice 42

IV. Starea de spirit a *eului producător* 42
V. Materia predilectă 43
VI. Definirea procesului de producere 43
VII. Relaţia cu destinatarul. Efecte scontate. Efecte nescontate 45
VIII. Direcţiile structurării 46

Tipuri de producere 47

I. Structurare cu adaos de sens 48
Riscuri ; remedii 58
II. Structurare prin acumulare de sens 58
Auxiliari, stimulatori acustici, tehnici specifice 70
Riscuri ; remedii 82
III. Structurare cu semantism obscur 83
1. *Varianta mallarméană : structurare cu frustrare de sens* ... 84
Auxiliari, stimulatori acustici, tehnici specifice 94
2. *Alte variante de structurare cu semantism obscur* 97
Riscuri ; remedii 98
IV. Structurare minimă fără adaos de sens 99

TRANSFIGURARE

Caseta modelului 119

I. *Eul producător* ; atitudinea lui faţă de *existent* 119
II. Motivare ontologică 120
III. Condiţii propice 120
IV. Starea de spirit a *eului* 121
V. Definirea procesului de producere 121
VI. *Materia mundi* folosită în *corelaţii* 123
VII. Relaţia cu destinatarul. Efecte scontate 124

Tipuri de producere 127

I. Transfigurare prin selecţie obsesivă 128
II. Transfigurare prin *destructurare aluzivă* 133
III. Transfigurare absurdă 141
Riscuri ; remedii 143

METAMORFOZARE

Caseta modelului 155

I. *Eul producător* ; atitudinea lui faţă de *existent* 155
II. Motivare ontologică 155
III. Condiţii propice 156
IV. Starea de spirit a *eului* 157
V. Definirea procesului de producere 158
VI. *Materia mundi* 160
VII. Relaţia cu destinatarul 160

Tipuri de producere 162

I. Metamorfozare deductivă (voită, coerentă) 162
II. Metamorfozare aleatorie 180
Riscuri ; remedii 185

N41

Eugen Negrici

SISTEMATICA POEZIEI

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
- BRAȘOV -
Împrumut adulți

ÎMPRUMUT
SCURT

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1988

BIBLIOTECA JUDEȚEANA BRAȘOV
R00807220812
31
INVENTARIAT
2003
820744

Cuvînt înainte

În încercarea de sistematizare a producției poetice din *Introducere în poezia contemporană* (Cartea Românească, 1985) — am recurs la o veche metodă de cercetare — devenită, la un moment dat, structuralistă — aceea a reducerii variantelor. Reputația ei a servit drept garanție întreprinderii noastre dificile. În știință — spunea Lévi-Straus — progresul l-au adus, mai cu seamă, bunele simplificări. Și, în adevăr, fără efortul de observare a raporturilor care unesc variantele, nu vedem cum s-ar descurca cineva în marea diversitate de stiluri și de viziuni artistice din literatură. Dar, chiar dacă nu ne-am fi știut asigurați de acest vechi principiu de cercetare, tot am fi întreprins ceva în direcția limpezirii și simplificării, căci experiența ordinii și coerenței — mai curînd sau mai tîrziu — trebuie făcută.

Conștienți că s-ar fi cuvenit de mult să se inițieze o operație de sistematizare, că trebuie să încercăm să descoperim *invariantele* poeziei, ne-am străduit să concepem o clasificare care, prin nivelul ei de generalizare, să fie în măsură să ne ajute să evităm capcanele istorismului și ale determinismului simplist.

Recurgînd la operația de reducere a variantelor, socoteam, în volumul amintit, această acțiune simplificatoare drept o etapă obligatorie, necesară oricărui proiect, oricît de utopic, de definire a proceselor declanșate în ultimii ani înlăuntrul fenomenului poetic românesc. Întocmirea clasificării viza un posibil studiu al dialecticii variantelor fundamentale, al istoriei, sui-generis, a fenome-

nului poetic postbelic. Pe parcurs, însă, pe măsură ce metoda reducerii variantelor ne ajuta să suprimăm iluzia optică a bogăției și varietății, am realizat că ne îndreptăm cu simplificarea către *atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul* și că ajunsesem la un fel de *modele universale de producere*, tipuri de „poezire" mai curînd decît tipuri de poezie contemporană.

În cartea de față ne propunem să revenim asupra clasificării noastre pentru a adînci tocmai latura ei poietică. Cele trei modele vor fi consecvent înțelese ca *modele generative*, reconstituite în „laborator", a căror funcționare poate fi verificată și ale căror condiții și limite de funcționare pot fi prevăzute.

Inevitabilă e analogia cu acele instrumente moderne de lucru care sînt gramaticile generativ-transformaționale — și ele, în fond, modele de producere.

Și, pentru că, de data aceasta, pornim consecvent de la *procesul facerii* poemelor, de la niște reguli generative grupate în trei moduri specifice, vom ajunge, în chip firesc, la o distribuire tripartită, pe criteriul eficacității, și a procedeelor stilistice. Firesc, căci, după ce ai căutat un răspuns la întrebările *cum?* și *ce?*, nu ai cum să eviți cea de-a treia întrebare pe care ne-a lăsat-o Aristotel : *cu ce mijloace?*

Revenirea la *procedee* nu are semnificația unei întoarceri la tehnicismul minuțios și îngust al stilisticii acefale interbelice — al acelei științe a expresivității care semnala cazuri nenumărate de devieri de la exprimarea obișnuită, fără a izbuti, decît rareori, (și numai prin cîteva minți strălucite) să le găsească un făgaș și o convergență ideatică. Pericolul tratării în sine a faptelor stilistice, care a subminat și, pînă la urmă, a marginalizat această descendentă a retoricii, pur și simplu nu mai are suport. Mijloacele de care ne vom ocupa se integrează organic demersului nostru. Ele intră, ca factor constitutiv al actului productiv, în corpul demonstrației, întrucît se va vedea că fiecare din modelele generative proiectate își va selecta, în chip deductiv, mijloacele pe principiul adecvării și al eficienței, respingînd și indicînd, implicit, și ce împiedică randamentul.

Dacă modelul este bine alcătuit și, realmente, funcțional, el va fi în măsură să-și asume o componentă... didactică și una predictivă. Din perspectiva unui asemenea model și stilistica își va găsi o altă fundamentare și, poate, o nouă viață.

Am intrat demult în etapa de maximă (extremă) conștientizare a actului poetic, cînd se face poezie chiar din conștiința semiotică a acestei faceri. Dacă nu am fi complexați de mitul poetului genialoid, așa cum l-a înțeles romantismul — cu o cotă încă ridicată la unii dintre noi — demersul ar putea lua o turnură aproape ludică, de nu cumva cinică. El s-ar preschimba cu ușurință, fără precauțiile ce vor fi vizibile în carte, într-o „gramatică universală" a poeziei prin care autorii pot să-și cunoască posibilitățile și din care ar afla — ca dintr-un îndreptar (manual) de poezie — mai ales ceea ce nu trebuie să facă. Deși simțim ispita acestui gînd demonicesc, vom evita, desigur, tonul unei gramatici normative, pentru că în nici un caz nu am vrea ca încercarea noastră să fie luată drept o mănușă azvîrlită poeților. Și asta pentru că astăzi știm, dureros de bine, că fapta revoluționară și unică a creației nu poate fi dirijată de precepte și nici înlocuită în vreun fel oarecare.

Așadar, în cele ce urmează, vom reveni la etapa reducerii variantelor și stabilirii opozițiilor — operație pe care am început-o în *Încercare de sistematizare* din *Introducere în poezia contemporană* — dar nu pentru a alcătui, de pe o poziție consolidată, un studiu al dinamicii fenomenului poetic postbelic. Efortul va fi îndreptat nu spre perfecționarea taxinomiei și clasificarea consecventă și riguroasă, ci spre configurarea modelelor de producere ; la capătul acestui efort se află nu o istorie a poeziei, ci posibila ei gramatică generativă.

SISTEMATICA POEZIEI

Posibilitatea sistematizării experiențelor poetice

Libertatea de manifestare a *eului producător* nu este, cum s-ar crede, atît de mare și, deși numeroase, experiențele artistice sînt totuși inventariabile. „Formulele" nu sînt nelimitate. Goethe a redus întreaga lume vegetală la structura unei frunze, și nimeni nu s-a temut că fabuloasa diversitate a verdelui va fi înlocuită de, obsedantă, imaginea frunzei cu pricina. Genele și cromozomii sînt în număr fix și atît de mic față de proteismul dezlănțuit al umanității, încît ar trebui să privim cu neîncredere vădită disproporția dintre modelul genetic și variante. Există o tendință naturală spre comun și previzibil care guvernează toate actele, începînd cu cele ce țin de raportul nostru, ca vorbitori, cu depozitul lingvistic.

Roland Barthes credea însă în posibilitatea scriitorului de a fi „o prezență subversivă" în raport cu regulile, cu dogmele constituite, cu tot ceea ce, în *Mitologii* și în mai tîrzia lui *Lecție,* socotea a fi *doxa.*

Limbajul este coercitiv pentru că puterea (vechea obsesie a lui Barthes) se insinuează oriunde apar forme ale schimbului social. Și doar literatura, proliferînd *semnificantul,* s-ar putea opune stagnării, naturalizării rostirii. Din motive ce țin, poate, de spiritualitatea căreia îi aparține și în care criza culturală a apărut, mai întotdeauna, ca un fenomen firesc, Barthes era înclinat să supra-

liciteze forțele eliberatoare ale literaturii, minimalizînd dependența acesteia de forțele exterioare. Refuzînd, din principiu, orice subordonare a limbajului față de ceva ce i-ar slăbi forța contestatară, el miza pe o responsabilitate absolută a formei și pe rezistența ei la tendința de aservire și manipulare.

Dar să remarcăm totuși faptul că scriitorul nu are cum să nu fie un subiect social ; teritoriul intim al fiecărei făpturi omenești este surprinzător de redus față de enormul înveliș social care contribuie, la rîndul lui, la formarea *eului* și pe care arta trebuie să-l includă și să-l exprime.

Poate că individul nu este decît o celulă, doar o parte dintr-un uriaș creier în necontenită activitate, al cărei rol este acela de a primi, filtra și transmite mesaje pe care numai întregul să le înțeleagă cu adevărat.

Prin acest amplu ingredient colectiv societatea izbutește să multiplice, într-o epocă dată, numărul coincidențelor stilistice, să dea un curs convergent faptelor artistice. Societatea contribuie, prin toate mijloacele și pe toate căile, la reducerea sensurilor și la producerea de stereotipii. Ea se împotrivește „energiei dislocante" a scriitorului, aspirației lui la veșnica devenire, ea infirmă deziderатul permanentizării mișcării, ca și visul *atopiei* limbajului. În termenii semioticii, se poate spune că, pe măsură ce experiențele estetice se succed, *continuumul* devine tot mai segmentat, se produc hipercodificări succesive care au ca rezultat o culturalizare a materiei, deci o convenționalizare ulterioară a proceselor producerii de semne. Și este de înțeles să fie așa cîtă vreme lucrurile sînt pregătite să fie așa chiar de la nivelul celular al elementelor care asigură ființarea limbajului. Stereotipia doarme în fiecare semn, întrucît semnele pot fi recunoscute ca atare doar prin repetiție. Formulată riguros, constatarea aceasta apare și în *Tratatul de semiotică generală* al lui Umberto Eco (Editura științifică și enciclopedică, București, 1982) : „recunoscuta capacitate de exprimare a limbajului verbal se datorește marii sale flexibilități articulatorii și combinatorii, obținute utilizînd unități discrete, puternic standardizate, ușor de învățat

și susceptibile de o cantitate redusă de variații libere" (p. 288). „Aspirația" la clișeu, la convenție și dezindividualizare are deci un fundal obiectiv ; ea e o trăsătură funciară a limbajului verbal.

Cît privește experiența scrisului, se știe că, în fiecare moment al ei, alături de forțele de afirmare (care echivalează cu impulsul eliberator), acționează forțele de supraveghere. Producînd obiectul, sîntem acționați de obiect și de conștiința destinului acestuia. Dacă scriitorul ar reuși, să zicem, să se opună o vreme tendinței reductive din afară (din sistemul de așteptări), produsul muncii lui tot va fi cuprins, cu timpul, în *doxă*, printre formele stereotipizate ale limbajului, alături de tot ce e comod, curent, încremenit.

Oricît de îndrăznețe, toate operele așa-zis „inspirate", care depășesc numitorul comun al speciei, decad din condiția lor și sînt redate convenției sociale. Studiile, istoriile literare, panoramele, poate chiar articolele de „întîmpinare" înregistrează opere intrate într-un proces de îmbătrînire (deci de solidarizare). Mecanismul recuperării e activ și e mai activ astăzi decît oricînd. Fenomenul nu ocolește poezia și apare și în scrisul celor ce refuză conștient inerțiile de gîndire și de expresie, ceea ce poate adînci conștiința tragică a creatorului.

Un indiciu — și nu primul — vizibil al predispoziției pentru „normarea" creațiilor este apariția de texte cu fizionomii asemănătoare, inventariabile.

Din punctul de vedere al scriitorului, similitudinile trebuie raportate, cum am spus, și la existența unor factori comuni în raport cu care reacționează el (presiunea unor anume tradiții și a convențiilor impuse de generațiile anterioare, imperativele epocii și tot ce ține de sistemul de așteptări și de cod etc.). Mai exact, ele se ivesc din pricina aceluiași tip de reacție în fața forțelor prohibitive prezente pe parcursul producerii și preschimbate în exigențe de cod (vezi E. Negrici, *Figura spiritului creator*, Cartea Românească, 1978).

Modalitățile artistice înseși nu sînt nelimitate. Nu ne referim la proză, unde lucrurile sînt clare, ci chiar la poezie.

Vom inventaria și noi în capitolele cărții instrumentarul, trucurile poetice notabile, procedeele cu eficacitate verificată. Urmărind generalizarea lor, cineva ar putea scrie o *stilistică a perimării* limbajului poetic. Nu însă de la acest nivel înțelegem să începem investigația, ci de la un altul, mai puțin tentant.

Sistematizarea poeziei prin implicarea diacroniei

Fiecare operă posedă — cum spuneam — serii de elemente similare sau coincidente cu cele conținute de alte opere. Existența unor asemenea factori comuni — ce țin de atitudinea lingvistică, de viziune, tematică, procedee etc. — face posibilă catalogarea și definirea a tot ce e comun în diversele fenomene poetice. Prin sistematizarea inductivă a anumitor categorii de texte, stabilirea unor tipologii devine perfect posibilă. Asemenea sistematizări omologice pot avea în vedere elementele din ansambluri, dar și ansamblurile unor epoci.

Cu puțină intuiție, factori comuni se vor găsi totdeauna în invazia (bogăția) de nuanțe, de variante, școli, grupări, promoții și *isme* ale celor mai productive epoci. Există constrîngeri de spețe diferite (social-politice, stilistice, structurale etc.) care duc la ceea ce R. Jakobson numea *dominanta* unei perioade. Cele mai multe din sistematizările omologice pe care le cunoaștem sînt legate chiar de vîrstele poeziei și par a fi fost inițiate pentru a ajuta luminarea mecanismului devenirii poetice.

H. Friedrich folosea — ne amintim — noțiunea de *unitate stilistică* pentru a limpezi tabloul încîlcit al liricii moderne. În producția poetică a secolului nostru el deosebea două tipuri de poezie : *lirica alogică a formelor libere,* consecință a „prăbușirii intelectului" (A. Breton) și a biruinței forțelor anarhice (vezi și „Marele real" al lui Kandinsky) ; și *lirica intelectualității și a austerității formelor*, care e „serbare a intelectului" (P. Valéry) și semnifică victoria forțelor cerebrale (vezi și „Marele abstract" al lui Kandinsky).

Tot el remarca, însă, că aceste două tipuri coincid în cîteva trăsături : „evaziunea din registrul uman", „îndepărtarea de concretețea normală și de sentimentele uzuale", „renunțarea la inteligibilitatea limitativă în locul căreia acționează o sugestivitate polivalentă", „voința de a transforma poemele într-o formație autonomă, cu scop în sine, ale cărei conținuturi există numai datorită limbajului, fanteziei nelimitate sau jocului ireal oniric". Prin reducerea succesivă a nuanțelor se ajunge la o atitudine poetică comună : *derealizarea*. Ca să semene cu necunoscutul, poezia secolului nostru rupe cu deja cunoscutul — își îndepărtează *realul*.

Stilisticianul se simțea, astfel, îndreptățit să vorbească de o asemenea atitudine față de real ca de *tiparul stilistic* al unei epoci.

Perspectiva aceasta este, în esența ei, istorică și are în vedere dinamica poeziei. Atitudinea sus-amintită față de *existent* coincide, în fond, cu o etapă a istoriei în care lumea este, pe diverse căi și prin diferite mijloace — devalorizată.

În paralel cu degradarea și orientarea negativă a stării de spirit a *eului producător, existentul* — simțit ca ostil omului — e descompus în elemente particulare care, reproduse neutru sau deformate, înlocuiesc întregul. De peste un secol — spune tot el — alegerea însăși a obiectelor, a materialului mundan exprimă o tendință descendentă, spre josnic, banal, morbid, urît.

Dar înapoia acestei etape din istoria poeziei se află o alta — de care H. Friedrich s-a ocupat tangențial, doar ca termen (fundal) necesar de contrast. În această lungă, foarte lungă perioadă istorică, dominantă era valorizarea lumii reale, o lume umană, cu lucruri și întîmplări din care răzbătea o voce caldă, omenească, încîntată de minunățiile din jur. Nu existau, în acest răstimp, motive pentru ca lumea să fie deformată : ea se cuvenea a fi doar contemplată în măreția ei dumnezeiască și, evident, idealizată.

Vom aminti aici și alți cîțiva interpreți ai istoriei literare (între care cel mai cunoscut este I. Lotman) care schițează o succesiune previzibilă, o dialectică a substituirii dominantelor. Îl alegem — și nu dintr-un capriciu

— pe Italo Calvino, pentru că el a dat, nu o dată, trup artistic teoriilor literare. Prozatorul italian înțelegea (plecînd de la funcția mitopoietică a narațiunii) istoria universală a literaturii ca o alternanță de cuvinte care consacră, celebrează, proslăvesc, întemeind mituri, și de cuvinte care neagă, desacralizează, resping. Și ce neagă acestea din urmă ? Neagă chiar acele mituri care au fost odinioară întemeiate și care, odată ritualizate, întemnițează cuvîntul întemeietor, constrîngîndu-l la neputință. Și asta pînă cînd *cuvîntul* reușește să se elibereze, avîntîndu-se către alte combinații, pînă cînd provoacă o nouă iluminare a inconștientului și a interzisului, pînă cînd fondează un nou mit, deschizînd noi posibilități ale sensului.

În acel moment, cuvîntul literaturii nu e consolator, ci obscur și neliniștitor. Astfel, literatura și-ar asuma — după Italo Calvino — rolul privilegiat de avangardă în construcția lumii, întrucît reprezintă o forțare a limitei, o împingere in criză a tot ce se socotește a fi valoare cîștigată. În același sens, dar în alți termeni, punea problema și Roland Barthes.

De această continuitate prin opoziția *dominantelor* (numite uneori și *convenții artistice*) se ocupă și cîteva studii teoretice recente de la noi.

Interesat — pe urmele lui Lotman *(Lecții de poetică structurală)* și ale lui Damaso Alonso *(Poezie spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice)* — să descopere modelele operaționale în istoria poeziei românești, Mircea Scarlat se folosește de conceptul de convenție poetică, prin care înțelege *criteriul poeticului* și *„strategia" retorică* selectată prin prizma lui (vezi Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești,* vol. I, Minerva, 1982, p. 27 și urm.).

În devenirea poeziei, schimbarea este determinată de modificarea criteriului poeticului, care selectează, de fiecare dată, o nouă strategie retorică.

După Mircea Scarlat două ar fi, în literatura noastră, strategiile fundamentale : ornarea fastuoasă și refuzul ornării.

În termeni saussurieni, ar fi vorba de *preponderența semnificantului* și, respectiv, de *preponderența semnificatului*. Precizînd că e vorba de o simplă schemă utilă ordonării materialului, M. Scarlat susține că perioadei de acumulări succesive (în care semnificantul se constituie, se dezvoltă, proliferează și își caută un semnificat specific) îi urmează, de regulă, perioada renunțărilor succesive (în care prioritar devine semnificatul).

Cam în același fel concep și alți comentatori ai fenomenului poetic dialectica succesiunii dominantelor. Numai termenii par diferiți. Se vorbește de *depoetizarea* care urmează *poetizării,* de autoreflexivitate și referențialitate, de tendința spre analitic care înlocuiește tendința spre sintetic, de tendința spre obscuritate și noncomunicare urmată de tendința victorioasă de narativizare, prozaizare, comunicare.

Asemenea încercări de sistematizare a istoriei poeziei au apărut mai ales din necesitatea de clarificare a mecanismului schimbării chiar în momentele în care era vizibilă (evidentă) metamorfoza poeziei.

Legate prin relație biunivocă, dominantele există *în* și *prin* opoziție și ni se relevă mai cu seamă cînd opoziția se manifestă, intrînd în faza antagonică (criză), cînd ruptura dintre tipurile de poezie a devenit vizibilă. În spatele acestei deveniri prin opoziții succesive, se află nu altceva decît principiul binecunoscut al refluxului care urmează excesului.

Această sistematizare bazată pe bipartiție și polaritate, pe dualitate și alternanță, încredințează rolul ordonării unui material extrem de complex unei simple diade antitetice ; un motor în doi timpi care conjugă două manifestări alternante și complementare și care impune istoriei poeziei un ritm previzibil, o simetrie și o ciclicitate.

Dacă poezia ar fi evoluat, ca de la sine și numai astfel, aidoma unui fenomen de laborator — experiență perfectă în vid — dacă, deci, nu ar fi suportat și ea, în felul ei, vicisitudinile istoriei — am fi fost înclinați, poate, să adoptăm o asemenea sistematizare tentantă, atrăgătoare prin chiar simetria și previzibilitatea pe care ni le promite. Am avut motive să nu o facem. A fost deajuns să ne rememorăm perioadele — numeroase și lungi — în care poezia europeană a fost confiscată

de ceva dinafara ei și cînd s-a subordonat sau a fost subordonată comandamentelor de ideologie literară sau politică, pentru a ne decide să încercăm să găsim o altfel de sistematizare, o sistematizare valabilă oriunde și oricînd, adică o sistematizare omologă celei dintr-o gramatică universală. Or, o astfel de schemă va fi situată în potențialitate, nu în realitate : ea nu poate avea în vedere decît cele mai elementare raporturi, raporturile posibile ale autorului cu *existentul* (pe care-l vom numi de aici înainte și *materia mundi*).

De la sistematizarea producției poetice la sistematizarea producerii poeziei

Poezia ca literatură realistă

Nu este exclus ca printre stilisticieni să se numere cîțiva care să fi băgat de seamă că și în poezie există, într-o măsură greu de admis, o atitudine epică, și încă una eroică : *eul* (subiectul) înfruntă *existentul*, îl sesizează și îl exprimă. Oricare ar fi aparențele, însuși *existentul* și nimic altceva este captat prin articulările formale ale poeziei și nu cu totul altfel decît în proză.

Greimas considera că orice discurs, deci orice *descriere a lumii*, este totdeauna o organizare artificială cu funcția de a produce sens. Ceea ce înțelegem prin povestire realistă nu e o specie cu mult mai realistă decît alta ; e doar o formă de organizare de fapte, de acțiuni care e verosimilă pentru o societate dată. Aceasta înseamnă că, în fond, literatura e totdeauna realistă, în sensul că mijlocește în chip variat un raport cu realitatea. Literatura e medierea acestui raport ; ba e chiar forma care asumă această mediere.

Posibilitățile de înfăptuire a medierii variază și există situații, conjuncturi istorice (vezi literatura experimentală italiană a anilor '60) cînd scriitorii nu găsesc alt mod de a realiza amintitul raport decît trăindu-l negativ (alegînd calea respingerii).

Angelo Guglielmi (în *La letteratura del risparmio*, Bompiani, 1973) o cita pe Nathalie Sarraute care era urmărită de gîndul că orice specie de literatură e realistă. Literatura — susținea scriitoarea — caută mereu invizibilul sau necunoscutul care este, totuși, *realitate* : noua realitate încă de cunoscut și care cere

noi forme. O asemenea realitate necunoscută încă, încă nouă, pare fantastică pentru că e contrariul realității știute și plate.

Comentînd mărturisirea romancierei — importantă tocmai pentru că vine de la un om al scrisului, eseistul italian preciza că realismul literaturii nu coincide (ba chiar contrastează) cu atitudinea mimetică. Aceasta se limitează a relua imagini formate într-un alt context, adică în sfera evenimentului istoric. Or, literatura e o sferă autonomă de formare de imagini care vor ieși cu atît mai convingătoare cu cît vor coincide mai puțin cu cele ale realității empirice. E vorba de două ordini de imagini diverse și distanțate, fiecare articulîndu-se în structuri proprii. Distanța dintre cele două ordini e mereu extrem de mobilă. Uneori indicele de verosimilitate a literaturii crește precipitat pînă la a genera bănuiala că între a opera artistic și a practica atitudinea mimetică există o coincidență imediată. Cu toate acestea, atît în primul caz cît și în al doilea, produsul literar e, totdeauna, un mecanism artificial respectîndu-și legile proprii. Implicarea formală e mai puțin aparentă în cel de-al doilea caz. Variază doar gradul de verosimilitate care, cum se știe, e un element de caracterizare extern ; el nu interesează nivelele de implicare sau structurale.

Dar, în toate cazurile, se poate vorbi de o *literatură realistă*, adică de un mod (divers) de a te pune pe urmele realității (a *existentului).*

Literatura, oricare ar fi ea, e o formalizare a realității : alegerea unei ordini privilegiate între datele sensibile.

Insistăm asupra acestei teze — care întrunește adeziunea quasitotalității esteticienilor moderni — pentru a preîntîmpina obiecția — posibilă încă la noi, datorită dificultăților pe care le-a avut literatura pentru a-și apăra autonomia (specificitatea) — că asimilăm forțat cele două tipuri de discurs (poezia și proza), printr-o revenire desuetă la teoria mimesisului.

Cele două tipuri de discurs se deosebesc prin multe altele (nivelul tranzitivității, tipologia efectelor), dar nu în chip decisiv prin felul cum *eul* scriitoricesc dă materiei tipare.

Aspectele luate de existent în procesul producerii formei

Rămîn, chiar și în poezia cu limbaj obscur, destule indicii ale procesului de producere, încît să se poată reface *proiectul ei poetic,* adică felul cum a fost transformat „existentul" (noi vom folosi acest termen) în practica formelor. Trebuie să analizăm ceea ce Foucault numea semnele acțiunii transformatoare a conștiinței asupra zonelor manifeste și observabile ale existenței.

Ceea ce merită să încercăm este să rezumăm aceste *întîmplări ale materiei,* spre a le tria și categorisi. Procesele pe care le-am putea reconstitui din analiza atentă a textelor sînt acelea prin care materia devine relevantă estetic. Și ar fi imposibil să nu avem ca *model mental orientativ* procesul de fabricație care face ca materia brută să devină produs finit. Și dacă tot înțelegem astfel lucrurile, îl vom avea necontenit în vedere pe *producător.* Esențială în clasificarea pe care o întrezărim este luarea în calcul a felului cum ne apare — desigur tot în receptare — rolul — diferit — al subiectului în producerea expresiei.

Între *cum* comunică și *ce* comunică el, se va institui mereu un număr relativ limitat de conexiuni, și asta independent de numărul mai mare sau mai mic al tropilor, de modurile adresării, de cadrul relatării (monolog, dialog etc.), de valoarea textului.

Pentru a ne ușura această operație reductivă, vom fi obligați întîi să nu dăm importanță reliefului stilistic mărunt, de pildă, figurilor discursului care procedează prin *adjectio, detractio, transmutatio* și care se întemeiază numai pe mecanisme fonologice și pe mecanisme sintactice. Sîntem mai în măsură, astfel, să vedem metamorfoza (schimbarea) de ansamblu și circumstanțele generale ale actului producerii. Va trebui, apoi, să dăm demersului nostru o oarecare orientare semiologică, fără a-l lăsa, se înțelege, să se identifice cu o semiotică a textelor literare. Nu ne sprijinim pe reputația noilor teorii din snobism sau din criză de autoritate, ci pur și simplu pentru că un sistem semantic constituie o interpretare

parțială a lumii înseși (înțeleasă ca un *continuum al conținutului),* și reprezintă, în fond, un mod de a conferi formă lumii. Cînd îți fundamentezi tipologiile pe modalitatea diferită a poeților de a înregistra existentul, adică de a-i conferi o formă artistică, ești somat astăzi să apelezi la organizările clare ale gîndirii semiotice.

Ca să urmărim, așadar, cu suficientă pregnanță, *in vitro,* cursul procesului poetic, drumul gîndirii producătoare, va trebui să avem în vedere nu atît funcțiile-semn, cît mai ales hiperfuncția-semn : textul în totalitatea lui, textul ca relație între un semnificat global și un semnificant global.

Simplificînd, vom spune că textul însuși trebuie să fie un *semn macroscopic,* întrucît semiotica extinde definiția semnului la orice tip de *corelație* care instituie un raport între doi *functivi,* indiferent de mărimea și de caracterul lor analitic.

Sub această incidență, am zice că demersul nostru încearcă să identifice și să ilustreze *modi facienda signa,* adică tipologii ale *modurilor de producere a funcției-semn macroscopice* (pe care o mai putem numi și *unitate textuală globală).* Nu este prea tîrziu să avertizăm că ne vom feri să tehnicizăm excesiv demonstrația ; pentru aceasta, vom folosi un dublu limbaj : unul, îndeajuns de cunoscut și care aparține esteticii și stilisticii, altul — de coloratură semiotică, și numai atunci cînd se va simți nevoia ordonării și ierarhizării corecte a faptelor.

Atitudinile posibile ale creatorului față de existent

Indiscutabil că toate tipurile de atitudini ale subiectului față de materia sa sînt deductibile din *conținuturi,* că ele se configurează din elemente ce aparțin, prin nivelul de abstractizare, *semnificatului* (unde codificarea a avut, deja, loc), și nu *referentului.*

Cu toate acestea, vorbind despre modul alcătuirii poeziei și închipuindu-l ca pe un proces de producere, ca pe o lucrare, interpretul a simțit de regulă nevoia să se gîndească la ceva asemănător cu ceea ce se întîmplă cînd vorbitorul execută transformarea *referentului* în conținut, adică la ceea ce se petrece într-o altă fază (mai concretă) a semiozei, cînd *continuumul* trebuie segmentat, modelat, *format,* codificat.

Ceea ce a avut loc la acel nivel mai are o dată loc, cu toate funcțiile-semn împreună. Poetul propune o corelație de funcții-semn, adică un cod global, oricare ar fi statutul particular al funcțiilor-semn din alcătuire.

Tot astfel, cînd ne referim la conținutul textelor artistice, îl înțelegem (ca și materia lui Hjelmslev) în sens foarte larg. El cuprinde stările fizice ale lumii, dar și întîmplările psihice, ideile etc.

Datorită codificărilor diferite (operațiilor semiotice succesive), toate aceste elemente ale existentului, odată devenite *conținuturi* artistice, ne apar în receptare ca transformate, mai bine zis, structurate, transfigurate ori metamorfozate. Trecînd peste amănunte, descoperim, în lectură, că faptele realității, obiectele lumii, gîndurile, ideile, stările nu împrumută în poezie decît un număr limitat de configurări, de parcă poeții ar avea la dispoziție, spre a privi, doar cîteva tipuri de lentile.

Deducem din asemenea efecte cîteva feluri diferite în care creatorii, uneori în mod conștient, își dirijează afectivitatea, gîndirea, voința spre o modelare a existentului.

După modul implicării *eului* în procesul reprezentării (coordonată instituită de întrebarea *cum ?),* deci după raportul ce se stabilește între „subiectul-producător" și „existent" (materia mundi), distingem poeți care structurează, poeți care transfigurează (destructurează, deformează), poeți care metamorfozează (substituie). Tot astfel s-ar putea afirma că sînt pictori care structurează (Cézanne, Pallady), pictori care transfigurează (Braque) și pictori care metamorfozează, substituind realul (Dali). Gradul în care structurează, transfigurează sau metamorfozează aceștia realitatea poate fi diferit, cum diferită poate fi și intensitatea acțiunii *eului.*

Dar de la *ce* pleacă poeții ? Prin întrebarea *ce ?* sîntem în măsură să instituim o altă coordonată : *ce* structurează ori transfigurează, *ce* metamorfozează, cu *ce* substituie ? Ea este coordonata elementelor *existentului* (materia mundi) din care se alcătuiește conținutul. Aceste componente ale existentului pot fi catagrafiate.

La noi, în virtutea ispitei clasificărilor, omenească întru totul, căci *a clasifica* pare să însemne și *a stăpîni*, George Călinescu a încercat, cum se știe, să compartimenteze materiile care compun „cosmosul" poeziei. El pune la un loc soarele, stelele, luna și succedaneele lor terestre (focul din sobă, luminările, materiile fosforescente, pietrele prețioase, făcliile, candelabrele). Acestea aparțin *focului,* în timp ce, din categoria primordială a *apei,* sînt de amintit marea, torentul, cascada, fluviile, cișmelele. *Regnul mineral* al poeziei înglobează și două materii confuze — lutul și noroiul — apte să arunce spiritul în incertitudine. Din regnul animal sînt citate „animalele colosale" (elefanții, hipopotamii, vaca, boul), păsările (condorul, albatrosul), peștii, efemeridele. Fauna „cultă" de care țin *himerele, monștrii, hibrizii* și *îngerii* nu este uitată, iar iarba, arborii mari (stejarul, bradul, salcia), florile ilustrează *regnul vegetal* al poeziei.

În lumea întrevăzută și inventariată de critic mai există o cămară cu alimente poetice (vinul, laptele, pîinea, mierea, oțetul, fructele, rodiile), o faună de interior, adică mobile (masa, fotoliul, ușa, fereastra, oglinda, scrinul, dulapul), ustensile de bucătărie (tigaia), cîteva instrumente muzicale (pianul, clopotul).

Mașinile, adică *fauna mecanică* (trenul, tramvaiul, bicicleta, corabia, orologiul), nu sînt incompatibile poeziei. Inventarul acesta al produselor umane este completat cu elemente anatomice : părul, unghiile, ochii, sîngele.

Neintenționînd o catagrafie exhaustivă a „realului artistic", G. Călinescu s-a oprit asupra unui număr de materii-hieroglife, dintre acelea la care e evident statutul de

poem embrionar (ca în formula eichendorffiană : „în orice lucru doarme un cîntec, visînd neîntrerupt").

Nu vom trece nepăsători peste sugestiile risipite în glumă de critic sub pretextul semnalării unor elemente ce pot oferi poeților „poziții favorabile". Fără îndoială, oricărei operații de acest fel, de compartimentare a existentului (din conținutul poeziei) i se poate adăuga (sau substitui) alta ; împărțirea însăși s-ar putea dovedi instabilă și, în orice caz, incompletă. De aceea, ne-am decis să constituim clase cît mai cuprinzătoare de elemente menținute sub regim de generalitate absolută. În loc să enumerăm elementele care au alcătuit, cu timpul și în timp, un cosmos al poeziei, să ne concentrăm atenția asupra constituenților existentului la care poate recurge sau de la care poate demara gîndirea producătoare. Experiența poetică românească — și nu numai ea — ne arată că aceasta pornește de la aspectele realității fizice și culturale (lingvistice, spirituale etc.), înțelese în sens larg.

Existentul poate fi conceput / I / *obiectual* / II / *evenimențial.* Din prima clasă fac parte *lucrurile, ființele* și *fenomenele naturale.*

În categoria *lucrurilor* pot fi distribuite elementele regnului mineral și vegetal (luate separat sau armonizate în *peisaj),* produsele naturale, produsele umane (culturale, lingvistice, manuale etc.) și părți (componente, fragmente) ale tuturor acestora.

Din aceea a *ființelor* fac parte animalele (fauna „naturală" și cea „culturală" — inorogi, finicși, grifoni etc.), și oamenii (persoane și personaje, adică produse culturale).

Înțelese „obiectual", fenomenele naturale se constituie într-o subclasă separată, în cazul în care nu le însumăm (subordonăm) lucrurilor.

La această clasă încăpătoare a elementelor realității concepute ca *obiecte în sine* fac apel cei ce magnifică un peisaj, un colț de țară, un personaj istoric, un anotimp, cei ce dau un reflex simbolic obiectelor umile, ustensilelor uitate sau celor ultramoderne, cei ce găsesc un pretext de decolare metafizică ori de reverberare imaginativă într-un *concept* filozofic, într-un *cuvînt* sau într-o *frază* citită undeva, dar și cei ce află într-un erou al istoriei sau

într-o persoană apropiată (uneori în propria persoană) un prilej de exaltare sau de adorație mitică.

Din punctul de vedere al procesului de producere — așa cum ni se configurează el pe parcursul receptării textelor — elementele acestei clase apar, într-o serie de poezii, dependente (pînă la deformare) de *eu*, iar în altă serie, independente (relativ-autonome).

Mult mai numeroase sînt cazurile în care gîndirea producătoare dă perspectivă lirică unor fapte, întîmplări, gesturi, secvențe (frînturi) de acțiuni, adică unor — să le zicem — *evenimente*. Acestea pot fi ale subiectului enunțării (personale) sau ale subiectului enunțului (nepersonale) ; individuale sau colective.

Dacă această clasă va fi considerată *in extenso*, ea va include întîmplări din natură și societate, din literatură (subiectul altui poet) și istoriografie (produse culturale), evenimente ale gîndului (înlănțuiri de idei), evenimente din sfera sufletească, decurgînd din evoluția stărilor și sentimentelor, dar și faptul în sine al scrierii poeziei (ca în de-acum multe, simptomatic de multe, din textele unor poeți contemporani).

Din evenimente ale gîndului (spirituale) sau din înlănțuiri de idei se alcătuiește vechea specie a *poeziei de concepte* (reluată la noi în mod programatic în anii '50), care trăiește de regulă din didacticism. Întîmplările sufletului — adică evoluțiile sentimentelor — pot fi relatate (confesate) direct, ca într-un jurnal intim. Astfel ia naștere poezia sentimental-confesivă, care notează stări, presimțiri și mizează pe compasiunea și emoția participativă a cititorului, dar și poezia marilor mistici, care consemnează (uneori prozaic, stîngaci, totdeauna în grabă și sub amenințarea pierderii imaginii nălucite) experiențele lor extatice, atingerea dificilă a stărilor paradisiace. * De multe ori întîmplările sufletului sînt hipertrofiate, ca și cum poetul și-ar crea, din propriile sentimente exaltate, prilejul unei beții mistice.

* Nu-l vom cita pe Arghezi, care își construiește — ca după un canon — actul de confesare, ci pe V. Voiculescu cel din postumele apărute în *Gînduri albe* — altminteri singurul — la noi — poet de o asemenea factură, convingător chiar și numai prin faptul că n-a produs în chip cantitativ ca Ioan Alexandru, bunăoară.

Nu e obligatoriu ca stările și sentimentele să aparțină *eului* creator ; ele pot fi — printr-un efort de identificare — *ca și* trăite de acesta, adică, în fond, *apropriate* de el.

La întîmplările cuprinse în această clasă pot participa toate elementele realului inventariate la clasa *obiecte*. În receptare, *evenimentele* au, în unele cazuri, aparența unor entități independente de *eu*, iar în altele, par a fi o consecință directă a stării poetului.

Sinteză : Clasele de poezii și atitudinile modelatoare corespunzătoare

Așadar, ca peste tot în aria artelor, și în poezie se stabilește un joc complex de raporturi între *eul creator* și *existent*.

Prezența modelatoare a *eului* producător întrevăzută în relația discursului cu lumea este factorul-cheie al sistematizării noastre.

După cum s-a văzut, configurația textelor — adică aspectele luate de existent pe parcursul procesului producerii formei — a constituit obiectul cercetării noastre deductive de pînă aici.

Existentul — înțeles în sens foarte larg ca material de lucru elaborabil — devine, sub acțiunea (dedusă și ea) a *eului* producător, *existent artistic*. Deducțiile noastre s-au concentrat asupra diferenței dintre *existentul artistic* și *existent*.

În urma unor operații de reducere a variantelor, am rămas la trei categorii (clase) de poezii :

În prima clasă, *existentul* ne apare structurat, remodelat, reorganizat din afară de către *eul* producător. Semnele structurării (nu și ale deformării) *existentului* sînt vizibile, dar obiectul și subiectul structurării rămîn entități distincte (separate).

În cea de-a doua clasă, *existentul* pare a fi fost transfigurat sub presiunea unei stări anume a *eului* care își află, în consecințele, în efectele acestei transfigurări, echivalențe, analogii. Obiectul este, se înțelege, dependent de subiect. Existentul artistic poartă urmele simptomatice ale deformării.

În cea de-a treia clasă, existentul apare complet metamorfozat fiind, de fapt, înlocuit cu un *inexistent* posibil, cu o „vedenie" poematică a *eului* creator. Subiectul devine obiect.

Rezultă din analiza acestor configurări luate de materie că *eul* poate avea trei tipuri de atitudini modelatoare. Ele corespund celor trei moduri posibile de implicare :

1. *Eul* structurează — în grade și moduri diferite — *existentul*. Cu o prezență — și elocutorie — marcată, *eul* acționează în deplină luciditate și din afara obiectului.

2. *Eul* transfigurează simptomatic ; elementele *existentului* sînt transformate în simptome ale stării eului. De fapt, *eul* își găsește în *existent* echivalențe, lăsînd gîndirea producătoare să se desfășoare pe urma impulsurilor și obsesiilor.

3. *Eul,* implicîndu-se total, preschimbă, metamorfozează existentul, înlocuindu-l, reproiectîndu-l.

Acestea sînt atitudinile modelatoare posibile ale *eului* producător. Pot părea puține, dar senzația de diversitate pe care ți-o dă istoria seculară a poeziei este, în bună măsură, consecința bogăției materiei modelabile, a coordonatei lui *ce,* nu a lui *cum ;* poeziile se grupează și după clasele de *obiecte* și de *evenimente* de care se folosește *eul* producător și care nu sînt, cum am văzut, puține. Compartimentele tind să se multiplice. De asemenea, fiecare model adoptă — după legi proprii — tonalități particulare, tehnici specifice de ambiguizare sau de potențare, procedee retorice multiple, prin care rezultatele — prime — ale gîndirii producătoare sînt încă o dată manipulate, fapt care accentuează senzația de diversitate de care vorbeam.

Atitudinile modelatoare ale *eului producător* — identificate și folosite de noi în vederea sistematizării poeziei românești contemporane — constituie punctele de plecare în alcătuirea (configurarea) *modelelor* de producere. De ele se ocupă capitolele următoare ale cărții.

Cîteva precizări :

— Inițial, cartea a fost și ar fi putut să rămînă o pură construcție teoretică, suficientă sieși, un demers ipotetic dezvoltînd, de la sine, prin logică internă, potențialitatea **modelelor.**

Cum, în afara cîtorva subtipuri impuse de sistem, cele mai multe din modele au fost constituite prin sintetizarea datelor oferite de istoria poeziei, am simțit obligația ca, măcar în asemenea cazuri, să exemplificăm. Nu putem avea pretenția ca textele reproduse să ilustreze parametrii ideali ai modelelor, căci nu au fost alese numai din necesitatea ajustării la program.

— Se întîmplă adesea ca un singur poet să practice, de-a lungul timpului, mai mult sau mai puțin sistematic, mai multe moduri de producere. De aceea, de cîte ori vom apela, în această carte, la exemple nu ne vom referi la tipologia operei, în totalitate. Dar o singură poezie — la urma urmei — poate să sugereze posibila existență a unui autor apt să producă o întreagă operă în virtutea unei singure proceduri.

— Ne cerem dinainte scuze pentru toate formulările care vor părea sfaturi, rețete scoase dintr-un „îndrumar de poezie" — ca tot atîtea binefaceri puse la îndemîna poeților. Aserțiunile de acest fel — cîte sînt — nu vin din partea autorului, ci din partea modelului care își fixează, astfel, condițiile bunei lui funcționări.

MODELE DE PRODUCERE

STRUCTURARE

Caseta modelului

I. *Eul producător ; atitudinea lui față de existent*

Eul producător este un subiect fenomenologic activ, care supune *existentul* unui control individual, îl restructurează, găsindu-i sau atribuindu-i o perspectivă ; va acționa totdeauna din afară, ca un factor distinct.

Din felul în care este modelată *materia mundi* rezultă plenipotența pe care și-o acordă *eul* în actul producerii. Ea este motivată de superioritatea lui în raport cu *existentul*.

E de prevăzut un moment al contemplării, adică o „lectură" a lumii, care precede, uneori, actul propriu-zis al *facerii*. Pentru că vrea să-l determine pe cititor să secondeze (să repete) experiența lui formativă și intelectivă, să-l facă să vadă altfel lumea, autorul este animat de o năzuință persuasivă înrudită cu cea a ideologului. El propune cititorului o nouă structurare a existentului, de fapt o restructurare a existentului, peste aceea realizată — firesc — de organele noastre senzitive și intelective.

II. *Motivarea ontologică a atitudinii eului (Schema ontologică)*

Întrucît se străduiește să nu lase elementele lumii în empiria lor, se poate susține că *eul producător* consideră *existentul* ca insuficient, dar, în ansamblu, valorizabil (idealism optimist).

Eul pare dominat de rîvna idealistă a desăvîrșirii (etice, intelectuale, religioase, politice, existențiale) ; el privește spre un dincolo, mînat de pasiunea pentru transcendență, de gîndul idealității pure și de credința că, supuse prin limbaj unei prelucrări, unei transformări, lucrurile pot permite esenței, totdeauna bune, să se revele, să se elibereze de realitatea limitatoare și impură.

III. *Condiții propice*

Favorizează acest mod de producere momentele istorice în care artiștii sînt înclinați să considere „condiția umană ca demnă de a fi dorită" (Goethe) : adică, în epoca veche, cînd chezășia întîmplărilor lumii și a faptelor omului era Dumnezeu, dar și în perioadele de recuperare de după calamități, crize, războaie, dezastre, interdicții, primejdii sociale de tot felul, cînd totul se ia de la capăt și spiritul poate nădăjdui mai mult sau mai puțin îndreptățit de evidențe.

IV. *Starea de spirit a eului producător*

Starea de spirit care însoțește intuirea idealității, năzuința transcenderii, încordarea spre un dincolo, dezvelirea unei esențe este sau ar trebui să fie aceea de bucurie presimțită, care se poate preschimba, pe parcurs, după împrejurări și temperamente, în euforie euristică sau jubilare liniștită. Dar starea de spirit care prezidează întregul proces poate deriva și din conștiința (trufie de sorginte demonică ?) superiorității intelective, a omnipotenței și ingeniozității profesioniste a facerii obiectului.

V. *Materia predilectă*

Teoretic, orice obiect, oricît de umil, și orice eveniment, oricît de banal, pot oferi prilejul transcenderii, fiindcă poezia de structurare e un adevărat „cuptor pentru arderea realului" (Reverdy). Modelul acesta poate asimila — în timp — toate materialele (ființe, lucruri, evenimente obiective, afective, spirituale), indiferent de rangul lor, de apartenența lor. Sînt posibile și variațiunile pe aceleași motive, ale tale sau ale altora.

În practică, vor fi, însă, preferate materialele cele mai umile pentru ca transcenderea, transgresarea conținutului să dea satisfacția performanței sau să fie prilej

de euforie euristică. De notat că producătorul păstrează totuși coerența de ansamblu a obiectelor și evenimentelor, deși le structurează, supunîndu-le unei codificări suplimentare.

↓ VI. *Definirea procesului de producere*

Esențial, în acest model de producere, este ca *eul* să dea o anumită perspectivă materiei, să tindă spre o idealitate oarecare. Nu e obligatoriu ca idealul să fie de ordin metafizic. Condiția minimă este ca producătorul să încerce să se îndepărteze (degajeze), încă o dată, de *existent*, să se desprindă de hazardul existenței, să depășească empiricul, apropiindu-se de o idealitate.

Eul orientează materia supunînd-o, cu consecvență și abilitate, unor subcoduri retorico-ideologice.

În planul care reflectă acest proces și atitudinea producătorului, adică în limbajul textelor, se constată schimbarea nivelului cantitativ și calitativ informațional.

Structurarea materiei echivalează, în planul limbii textelor, cu selectarea și prelucrarea proprietăților *sememelor* vehiculate.

Un sistem de vehicule lingvistice este angajat să preia, să atribuie sau să constrîngă să se releve acele *mărci* apte să producă o „îmbogățire conceptuală" (Benveniște), deci o schimbare de perspectivă. Perspectiva (direcția) din care se operează e, în general, aceea a unor valori spirituale supreme, a unor idei (principii) morale, filozofice, religioase etc., demne de prețuirea ori de interesul nostru. Venite din afara esteticului, ele trebuie să aibă un prestigiu spiritual validat de cultură, care să polarizeze energia semantică a textelor și să subordoneze — în diferite grade — conotațiile multiple. De cele mai multe ori, prezența unor asemenea *idei* este doar aluzivă.

Eul producător are două variante de lucru. El poate, după o lectură „orientată" a realului să se străduiască să selecteze în prealabil *mărcile* ei obnubilate, pentru ca, apoi, să dispună vehiculele purtătoare ale unor asemenea mărci într-o construcție coerentă, de esență silogistică. Cînd e pusă în evidență o *marcă* periferică a obiectului sau evenimentului — faptul ia, de cele mai multe ori, aparența unei atribuiri. Cea mai importantă parte a procesului poetic se consumă mental, înaintea actului propriu-zis al alcătuirii poeziei.

Întreaga construcție poetică are ca scop dirijarea privirii cititorului spre *marca* selectată anterior care devine astfel „un adevăr descoperit". Aceasta e varianta de lucru în două etape.

Alteori, *eul producător* nu mai face efortul intelectual de a selecta, mai întîi, marca lăturalnică, proprietatea mascată a obiectelor și fenomenelor. Fără a avea, anterior, intuiția idealității, dar tinzînd difuz către ea, el recurge la adiționarea de *mărci* cunoscute (ori de *seme* previzibile) în număr mare ori la combinarea lor într-un mod care forțează și determină apariția unor *mărci* necunoscute. Cu toate acestea, și ele vor părea ca atribuite intenționat.

VII. *Relația cu destinatarul. Efecte scontate. Efecte nescontate*

Oricare ar fi punctele de vedere teoretice ale poeților, în măsura în care aceștia le au, rolul lor este de a alcătui un eșafodaj ingenios de vehicule purtătoare și de a inventa un sistem de repere care să orienteze atenția, în lectură, asupra unor *mărci* neștiute (sau neobservate încă) ale lucrurilor și evenimentelor.

Rațiunea de a fi a acestui model de producere este orgoliul *comunicării*. Într-un fel sau altul, mai mult sau mai puțin direct, poetul, structurînd materialul și izbutind să-i dea un mesaj suplimentar, un supliment de informație, ține să ni-l comunice, ține să ne facă părtași la descoperirea lui. Din pricina acestui factor (element) intenționat, se ivește, în forme diverse, abia perceptibilă adeseori, preocuparea de a iniția, de a instrui și de a educa. Și, odată cu aceasta — însăși elocvența și legile ei. Oricît de voalat ar funcționa subcodul etic și intelectual, procesul poetic, prins de cadența demonstrației, sfîrșește, adesea, odată cu ea. Este pericolul care a pîndit mereu acest tip de producere. Modelul își inventează, însă, soluții. Acestea vizează, de regulă, lungirea procesului mental

de receptare și menținerea cititorului, cît mai mult timp, în starea de expectație.

Nu este exclus ca dezvoltarea unor subtipuri de producere să fie consecința „autoreglării" modelului.

Întreaga funcționare a acestui model și toate inițiativele poeților sub raportul înnoirii mijloacelor stilistice pot fi clarificate și chiar *prevăzute* dacă vom considera ⟨concepe⟩ procesul poetic pornind de la efectele scontate și de la cele neintenționate.

Nicăieri nu-și găsește o confirmare mai deslușită decît în cadrul acestui *model de producere,* teza că efectul dă mesajului structura.

VIII. *Direcțiile structurării*

Gîndirea producătoare structurează materia în perspectiva subînțeleasă a unei idealități. Prezența acesteia este mai mult sau mai puțin pregnantă. De cele mai multe ori ea este aluzivă. Uneori poate lua aspectul, îndeajuns de precis, al unor entități categoriale supraobiective, desprinse din lucruri, al unor „esențe" pure, al unor forme geometrice primordiale, elementare, absolute, degajate din materia diversă a lumii, al simbolurilor măreție incluse în elementele acesteia, al miturilor — ca sinteză a experienței umane și ca loc geometric al aspirațiilor umanității, și chiar al unor reflecții, al unor idei — rezultante ale unor deducții speculative, ale unor analogii și ale descoperirii unor raporturi noi.

Alteori, idealitatea este imposibil de definit, ea fiind doar sugerată de dezgustul de existent, adică de naturalul brut, precum și de dorința transcenderii realului, de tendința spre un dincolo, spre o zonă a spiritului. Ea e golită de conținut, fiind, pur și simplu, nedeterminabil absolut, neant.

În toate cazurile, însă, în spatele acestei idealități aluzive, se ghicește a fi conștiința care ființează în existență — spiritul universal. Faptul amintește frapant de *teofania materială* din literatura Evului mediu. Ea se întemeia pe convingerea că întreaga lume e o carte scrisă de Dumnezeu, unde fiecare literă vorbește de nemărginita lui putere, de înțelepciunea celui ce a zidit lumea ca pe un silogism perfect, după marele plan teofanic care guvernează universul.

Cufundat în contemplarea naturii, scrutînd ordinea și alcătuirea lucrurilor din univers, omul medieval, printr-o tainică iluminare urmată de extaz, înțelegea esența lumii, măreția și trăinicia creațiunii. El se simțea răsplătit de vederea atîtor plăsmuiri ale marii prezențe și considera că lumea e bună și demnă de laudă : *laudes Domini de creaturis.*

Teofania materială e prototipul îndepărtat al modelului de care vorbim și care, în fond, produce — chiar sub o formă inaparentă, negativ-ironică, dificil de identificat — tot *laudes.*

În esență, pînă și sentimentul de bucurie lăuntrică, de iluminare euristică, este similar cu cel dintr-o experiență religioasă.

Spiritul universal — se înțelege — nu mai e văzut, în chip direct, în fiecare semn din cartea vieții, dar poate fi ghicit (întrezărit) în spatele ideilor neașteptate, al ideilor înalte descoperite de poeți în faptele și lucrurile mărunte ale lumii, în măreția, ordinea și unitatea cosmică, în sensul superior aflat în elemente, în formele primordiale căutate de ei, în tot ce transcende realitatea imediată.

Poezia de acest fel, năzuind la idealitate, inițiază — în forme adesea inaparente — experiența sacrului.

Tipuri de producere

În practica producerii textului, poetul are posibilitatea să structureze în mai multe feluri materia. În cazul în care — situație tipică — supunînd *existentul* unor grile retorico-ideologice, reflecția (intelectuală, filozofică, morală) care a rezultat merită a fi comunicată, el va încerca s-o comunice. Dar o va face pornind din nou de la materie, mistuind-o încă o dată, refăcînd — pentru citi-

tor — mersul (traseul, traiectul) gîndirii sale producătoare sau un traiect al gîndirii producătoare care ar fi putut duce la un astfel de rezultat, adică la o transcendere a materiei.

Nu e exclus ca, pe parcursul acestei „operații", intuiția primă să fie reconsiderată, să capete alte valențe ⟨conotații⟩ sau să fie abandonată, înlocuită. Pe noi nu ne interesează însă atît procesul *real* al producerii — care poate fi chiar acela recomandat de Poe — cît acela sugerat de aspectul operei finite, acela închipuit de noi din structura textului.

Destule argumente s-ar găsi pentru a susține teza că autorul este, de fapt, în imposibilitatea de a reface cu exactitate traiectul gîndirii producătoare. Dacă ar izbuti, rezultatele probabil că nu l-ar satisface nici pe el, nici pe altcineva, căci nu se află singur în ecuația actului comunicativ și, la celălalt capăt al traseului, se găsește un destinatar ⟨cititor⟩ de ale cărui reacții trebuie să țină seama.

Structura care va fi lăsată la vedere și oferită va fi, desigur, determinată de cîțiva factori : de nivelul conștiinței artistice a epocii și a autorului, de felul cum își concepe acesta cititorul ideal, de gradul de pregnanță al schimbării de perspectivă, al îmbogățirii conceptuale realizate.

Dintre acești factori mai mult sau mai puțin subiectivi și a căror forță structuratoare e mai ușor de presupus decît de definit, substanțial ⟨concludent⟩ pare să acționeze felul cum concepe poetul relația ideală cu destinatarul, adică efectul intenționat de el.

↓ Așadar, de modul cum vrea să-i fie receptată poezia depinde modul cum va structura poetul *existentul*. O anumită structurare îi e necesară pentru a transmite direct un sens, alta pentru a transmite mediat un sens definit, o alta pentru a sugera un sens. În toate cazurile — pentru edificare — poate fi evocată, prin analogie, structura unui silogism (o epicheremă) : un silogism cu premise și concluzie, un altul cu premise subînțelese, un altul fără concluzie etc.

I Structurare cu adaos de sens

Să admitem că poetul mizează pe un efect de surpriză și consideră că „descoperirea" lui trebuie să fie cunoscută și receptată pregnant, așa cum merită, întrucît reprezintă o reală îmbogățire conceptuală.

El se situează cu acest tip de poezie, mai mult decît oriunde, într-un plan competitiv (meliorist) al cunoașterii. Și, pentru că vrea să-i păstreze *ideii* pregnanța — îi va oferi un contur artistic specific. În funcție de nivelul conștiinței sale estetice și de conștiința epocii în care îi va fi dat să producă, acesta se poate numi : generalizare apoftegmatică ; sentență ; „aplicațiune" ; echivalare ; clarificare ; reflecție ; însumare rezumativă ; comentariu — exclamativ sau detașat — sintetizînd procesul ideatic ; imagine revelantă ; paradox etc.

Teoretic, fiecare din versurile care poartă *ideea* ar putea fi dispuse oriunde în ⟨spațiul⟩ perimetrul poeziei. Dar imperativul receptării și al impresionării destinatarului prin răsturnarea spectaculoasă și imprevizibilă a perspectivei face ca dispunerea lor să fie, într-o măsură aproape legică, previzibilă.

Pentru a nu-și consuma mult prea devreme puterea de seducție, dezvăluind axa sensului, „ideile" vor fi depozitate, de regulă, în versurile de la sfîrșit.

În zona aceea va fi concentrată întreaga forță de șoc a poemului și de acel loc depinde felul cum își va organiza poetul textul. Între partea unde are loc ⟨se execută⟩ transcenderea brutală a realului și restul poemului se configurează un raport specific, pe care poetul trebuie să-l stăpînească cu inteligență.

În această poezie de cunoaștere cu efect euristic, textul va fi alcătuit în plan dublu, din două părți și în două etape, ca și cum un subcod retorico-ideologic ar fi, de fiecare dată, actualizat în ultima clipă. Fără etapă de tranziție, poezia decolează brusc în metafizic, dar abia la capătul pistei, cînd relatarea e pe sfîrșite.

Din această cauză, acțiunea poetului pare a fi aceea de a suplimenta cu sens relatarea unei întîmplări ori descrierea unui lucru sau a unui fenomen.

El nu va media o deschidere lentă, indefinită, spre absolut, ci va atribui, din afară, un sens definit — un suprasens.

Întreaga chestiune a elaborării stilistice i se va pune, de aceea, mai curînd în termeni negativi : cum să procedeze pentru ca intensitatea cu care face descoperirea finală cititorul să nu fie, într-un fel oarecare, debilitată ?

Pentru că nimic nu trebuie să răpească din forța și claritatea semnificației, întreaga dezvoltare a textului se cuvine să respecte o succesiune bine gîndită, deși inaparentă.

Poezia de acest tip reclamă abilitate și inteligență, o strategie a dispunerii în text de care poeziile folosind tracțiunea mecanică a prozodiei nu au atîta nevoie. Aici se vor produce, nu rareori, discontinuități și defecțiuni de sudură, regia de montaj va acționa adesea neinspirat, lăsînd să li se vadă construcțiilor schelăria logică.

La două soluții stilistice ar putea să recurgă poeții atenți la întîmplările propriilor texte și două sînt, în adevăr, soluțiile posibile.

1) Organizarea unui traseu de diversiuni, de complicații sintactice, de „atrape" stilistice, de ținte false care să capteze, să epuizeze energia interpretativă (de lectură) ori s-o abată în altă direcție decît aceea pe care o va indica schimbarea spectaculoasă de perspectivă de la sfîrșit.

Un rol de diversiune au — să ne amintim — pasajele descriptive, narative sau exercițiile imagistice aparent gratuite cu care debutează unele texte din *Poemele luminii*. De altfel, de la Blaga se pot învăța (— la începutul anilor '60 mulți poeți tineri s-au și grăbit s-o facă —) principiile utilizării unor *extensii* sintactice care să facă să crească prețul descoperirii finale. Blaga a trebuit să recurgă la o astfel de tehnică a complicării, hipertrofiind recuzita spre a-și ocroti formulele de transcendere, sintetizate în nuclee metaforice și în comparații. La ele se ajunge prin cîteva vămi și — ascunse de regulă la sfîrșitul poemelor — sînt ferite de ochiul nerăbdător prin note confesive și referințe la starea de spirit a poetului, prin false interogații și interogații proteguitoare, prin ingenioase determi-

nări suplimentare și repetiții aruncate de autor cu îndîrjire peste umăr, pentru a cîștiga distanță.

Pînă la „ieșirea" paradoxală din finalul poeziei reproduse mai jos, cititorului i se va părea că participă la o glorificare a luminii reci a stelelor dintr-un neștiut rit păgîn ori că redescoperă, îndeajuns de uzitata, „poetica" raportare a sufletului „pribeag" la singurătatea astrală :

C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți
în mine
mă-nchin luminii voastre stelelor,
și flăcări de-adorare
îmi ard în ochi, ca-n niște candele de jertfă.
Fiori, ce vin din țara voastră, îmi sărută
cu buze reci de gheață trupul
și-nmărmurit vă-ntreb :
spre care lumi vă duceți și spre ce abisuri ?
Pribeag, cum sînt,
mă simt azi cel mai singuratic suflet
și străbătut de-avînt alerg, dar nu știu-unde.
Un singur gînd mi-e rază și putere :
o stelelor nici voi n-aveți
în drumul vostru nici o țintă,
dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea !

(Lucian Blaga, *Stelelor*)

În același sens, nu e întîmplătoare reluarea unor motive și structuri poetice consacrate, intrate în canon, cu o „desfășurare" întrucîtva tipică (cunoscută), și care îl îndreaptă o vreme pe cititor spre un deznodămînt previzibil :

Strălucitoare-n poarta raiului
sta Eva.
Privea cum ranele amurgului se vindecau pe boltă
și visătoare
mușca din mărul
ce i l-a-ntins ispita șarpelui.

Fără de veste
un sîmbure i-ajunse între dinți din fructul
blestemat
Pe gînduri dusă Eva îl suflă în vînt,
iar sîmburele se pierdu-n țărînă, unde încolți.
Un măr crescu acolo — și alții îl urmară
prin lungul șir de veacuri.
Și trunchiul aspru și vînjos al unuia din ei
a fost acela
din care fariseii meșteri
ciopliră crucea lui Isus
Oh sîmburele negru aruncat în vînt
de dinții albi ai Evei.

(Lucian Blaga, *Legendă)*

Exemplul de mai sus confirmă și avantajul pe care îl au — în ordinea amintită — structurile poetice „narative" (din care face parte și specia *pseudo-legendei)* care suportă mai ușor organizarea unui asemenea traseu stilistic presărat cu tentații imagistice, mize false, oferte amăgitoare, cu pauze și paranteze de temporizare.

Numeroși poeți au înțeles atît avantajele „narativității" cît și ale reluării unor subiecte sau a unor teme clasice, a unor motive arhicunoscute care invită, prin chiar previzibilitatea lor, la o răsturnare :

După ce Iov își pierdu ultimul fiu
începu să se convingă că moartea de-acum
e singura lui tovărășie. Într-atît se apropie de ea
și i se destăinui treptat că pentru Iov începu o altă
viață,
Cea fără risc, fără sfaturi, fără speranțe,
fără cel mai elementar dor, fără căință,
fără prihană. Credința nu mai era o cetate
ce se cucerește prin cucernicie.
Pierdu sensul faptei, rostul ispitei,
de la o vreme carnea de pe trup îl părăsea
Ochii se întorceau în sine. Mîinile s-au oprit —

Iov trecea în lumea cealaltă fără pic de regret,
fără pic de știință
așa cum s-au născut și au murit morții
înainte de a se naște Dumnezeu.

(Ioan Alexandru, *Iov)*

Poezia structurată astfel este, uneori, arena răsturnărilor duble, triple, multiple. Autorul ne apare atunci ca avînd ușurința prestidigitatorului: el știe să distragă de cîteva ori atenția spectatorului, înainte de a lăsa să se ivească, de unde nu gîndești, și cînd nu te mai aștepți, porumbelul :

După ce le-a mîncat tone de ruj
Femeile
Înșelate în așteptările lor cele mai sfinte,
Au găsit mijlocul să se răzbune
Pe Don Juan.

În fiecare dimineață,
În fața oglinzii,
După ce-și creionează sprîncenele,
Își fac buzele
Cu șoricioaică
Pun șoricioaică în păr,
Pe umerii albi, în ochi, pe gînduri,
Pe sîni,
Și așteaptă.

Ies albe în balcoane,
Îl caută prin parcuri,
Dar Don Juan cuprins de-o presimțire
S-a făcut șoarece de bibliotecă.

Nu mai mîngîie decît ediții rare
Cel mult broșate,
Nici una legată în piele.
Decît parfumul budoarelor,
Praful de pe antici
I se pare mult mai rafinat.

Iar ele îl așteaptă.
Otrăvite în cele cinci simțuri — așteaptă,
Și dacă Don Juan și-ar ridica ochii
De pe noua lui pasiune,
Ar vedea-n fereastra bibliotecii
Cum zilnic este înmormîntat cîte un soț iubitor,
Mort la datorie,
În timp ce-și săruta soția
Din greșeală.

(Marin Sorescu, *Don Juan)*

Nu va fi ocolit nimic din tot ce ar fi în măsură să distragă atenția cititorului. Poetul — chiar acela căruia îi repugnă condiționările formale — va trebui să-și arate preocuparea de a da probe de virtuozitate prozodică.

Astfel, nu are de ce să ne mire la poeții pîndiți de propria luciditate critică, dar conștienți de posibilitățile multiple ale poeziei și stăpîni pe un instrumentar artistic bogat, numărul considerabil de poezii scrise în forma fixă a sonetului. De pildă, distihul care urmează celor trei catrene rimate încrucișat — din schema sonetului elisabethan, e parcă făcut să servească schimbării finale de perspectivă :

Consultă mersul trenurilor mele
Pe căi ferate gîndul cum mi-l frîng,
Și pe traverse ce se prind de stele,
Cu tainice șuruburi ce mă strîng.

Eu voi aluneca la fixe ore,
Pe toate-odată-n spații largi m-oi duce,
Voi contempla prin sferele sonore
O Golgotă cu alta făcînd cruce.

Cîte-un marfar cărînd de nervi baloturi
Va transporta același dor al meu,
Cît mai măsor distanțele în coturi
De fluvii ce-o cotesc spre Dumnezeu.

El șuieră, dar de plecat nu pleacă,
O pleoapă peste alta se apleacă.

(Marin Sorescu, *Eu voi aluneca)*

El nu se va da în lături să realizeze, de-a lungul poeziei, un crescendo de argumente, pentru ca, în intervenția finală, să provoace, printr-o concluzie paradoxală, o ieșire contrară celei indicate de axul poeziei.

O cunoscută poezie de manual școlar ne arată felul cum trebuie pregătit un efect de așteptare frustrată prin acumularea eficientă de atribute copleșitoare — preschimbate, spre sfîrșit, în hiperbolele spaimei dilatatoare :

Nimeni n-avea ceea ce el avea :
superba lui trufie
și elefanții
și labele lor sfărîmînd vertebrele
acestor Alpi albiți de spaimă.

Călca, de-abia să se audă, peste stînci
și s-auzea în lună, și
nimeni nu mai văzuse trîmbițele
de piatră ondulîndă ale acestor fiare.

Și n-au învins.

(Eugen Jebeleanu, *Hanibal)*

Diversiunea ar putea începe de la titlu, dar nu trebuie să devină sistematică.

2) Organizarea unui traseu „alb", a unei mișcări stilistice rectilinii, a unei relatări fără relief, fără puncte de acroș.

Pe cît posibil, se elimină orice tensiune, orice complicație în plan sonor sau sintactic, orice încordare ideatică, orice crescendo stilistic, se evită independentizarea părților, coagulările de sens, proeminențele imagistice, delimitările expresive. Nimic nu trebuie să primejduiască trans-

parența textului, solicitîndu-ne interesul. Dacă pe parcurs se ivesc imagini, ele vor fi cît mai șterse, eventual banale, pentru ca referențialitatea să triumfe, dar să triumfe firesc.

Iată o poezie în care autorul izbutește, în primele două strofe, să stingă expresivitatea monologului său și să-l preschimbe în relatare monotonă, obosită, împuținată :

Stînd așa ca de obicei pe patul meu
Cu planșeta de scris pe genunchi
Aud tic-tacul ceasului și liniștea nopții
Și aș vrea să știu ce se întîmplă cu mine.

Ascult spre interior și pîndesc
Dar nu înregistrez decît o stare vagă
De împăcare sau de evasiindiferență
Problemele profunde nu se arată.

Și, cu un efort abia schițat de gîndire structuratoare — finalul :

Însă de ce m-aș neliniști — eu sînt
Oricum și oricînd în locul esențial
Chiar în locul unde viața și moartea se joacă
În plină lumină în plin întuneric în plină uitare

(Victor Felea, *Chiar în locul)*

Dacă obișnuința culturală, comoditatea, consensul momentului, sistemul de așteptări al epocii îl vor hotărî, totuși, pe poet să apeleze la elemente prozodice, el le va folosi pe cele mai simple (elementare). Nu se va lăsa tîrît în lumea sonorităților captivante, a rimelor dulci și a ritmurilor legănătoare, dezmierdătoare, apte să emită curbe de sens. În genere, însă, va evita elementele mecanice ale prozodiei și efectul lor — plutirea narcotică a „cîntării" — care slăbește vigoarea semnificațiilor.

De altfel, ambele soluții contează, mai curînd, pe o anumită neregularitate în alcătuirea versurilor. Poezia va părea în curs de formare și ne va obliga să urmărim cu atenție evoluția unei relatări neturburate (neînrîurite) prea mult de ecourile semantice difuze, ce răzbat dinspre latura formală.

Sesizarea voinței constructive, a prezenței, subliniate, a unei forțe ordonatoare trezește cititorului bănuiala că aceasta organizează mișcarea conceptuală înspre sfîrșit, și nu întîmplător, căci acolo se va petrece ceva.

Cu toate acestea, dacă, străduindu-se să netezească enunțul, să-l prefacă în relatare anonimă, ceva anume, ce ține, poate, de precipitarea și dezordinea emisiei, de înălțimea tonului, de vibrația sunetului, le va rămîne totuși în text poeților, faptul nu e lipsit de un anume profit, cu condiția să sugereze emoția abia reținută a celui care are de comunicat (transmis) ceva important.

Practicînd acest tip de poezie, activitatea cea mai importantă a poetului rămîne, totuși, aceea de a suplimenta cu sens relatarea, adică de a-i adăuga, din afară, un sens definit.

De aceea, teoretic, el poate să adauge din afară un suprasens și altor tipuri de enunț poetic, în care materia a fost supusă, inițial, unui altfel de proces (structurare cu mediere de sens, transfigurare, metamorfozare).

Adaosul de suprasens are, deci, avantajul mobilității, dar fiecare apel la el transferă brutal orice fel de poezie în poezie „conceptuală". Ceea ce nu aduce, în toate conjuncturile culturale și politice, avantaje.

Riscuri; remedii

Primejdia care pîndește pe poetul care contează, structurînd materia, pe efectul de surpriză produs de adaosul de sens, este chiar reversul acestui efect — indiferența cititorului.

Interesul de lectură se epuizează exact în punctul de coagulare ideatică, locul știut, unde țîșnește orbitor scînteia, iar cititorul iese din ecuația comunicativă. Și asta se întîmplă unde ? — tocmai într-un tip de poezie a cărei rațiune de a fi e chiar impresionarea destinatarului și

implicarea lui intensă în receptare. Arghezi ar fi definit situația ca o „trecere pe lîngă punct".

Procesul mental de receptare se oprește (se închide) brusc și poetul își pierde partenerul în clipa în care și l-a cîștigat.

La drept vorbind, nici nu e vorba de un proces — deci de *durată* — întrucît momentul de tensiune al poeziei coincide cu moartea ei : lumina intensă, dar de scurtă durată a unui fulger. Textul execută o deschidere maximă și o închidere instantanee. Poetul ar putea evita această situație încercînd să lungească procesul mental de receptare, să atenueze decupajul prea răspicat al sensului și să mențină, cît mai mult posibil, contactul cu cititorul. Dar atunci va fi obligat să structureze altfel materia.

II Structurare prin acumulare de sens

Poetul năzuiește la o relație de alt ordin cu cititorul, la o colaborare de durată, intimă. El nu se vrea „înțeles" rapid și total. Nu mai mizează pe surprinderea partenerului prin răsturnarea spectaculoasă a perspectivei, ci pe convingerea lui metodică, pe un fel de seducere înceată. Sensurile vor fi induse nu propuse, iar destinatarul va fi manevrat discret să caute un tîlc (sens) ce tinde să se lumineze treptat.

Cititorul ideal este acela care are ambiția de *a elucida*, care se străduiește „a ghici puțin cîte puțin" (Mallarmé), acumulînd indicii și descifrînd treptat — pe urmele lăsate de poet — tot ce se poate descifra, pînă în locul unde sensul se *conturează*.

În acest subtip de structurare, se realizează o transcendere lentă a „existentului", executată de-a lungul textului. Oricare ar fi gradul de structurare a materiei în funcție de modul particular în care o va orienta poetul, nu se constată o escaladă a semnificării finalizînd în *clarificare*.

Dimpotrivă, o asemenea poezie presupune o convergență „demonstrativă" și o organizare de tip silogistic (retoric), de epicheremă care solicită parcurgerea premi-

selor. (Despre ea scria disprețuitor I. Barbu : „poezia în cădere silogistică deșelătoare ca un tobogan").

Posesor al unei forțe formative lucide, *eul producător*, ordonînd materia, va avea prilejul să folosească toată gama mijloacelor stilistice știute și să inventeze soluții pentru a ține trează atenția cititorului și a o canaliza spre o idealitate.

Indispensabile sînt acele elemente de tectonică macrotextuală subordonate viziunii stilistice ordonatoare și care contribuie — într-un fel sau altul — la organizarea unei mișcări conceptuale spre sfîrșit, la pregătirea eliberării unui sens.

O asemenea poezie este un instrument complex de mediere în care fiecărei părți (piese) îi revine un rol anume în funcționarea întregului și în „scăpărarea" ideii. De aceea, pentru poet, problema stilistică este aceea de a găsi modalitatea de a imprima un sens deducțiilor cititorului, de a prilejui constituirea unui ax interpretativ. El poate recurge, de pildă, la o înșirare (acumulare) simplă de caracteristici ale obiectelor și fenomenelor (eventual sensibilizate prin figuri) și care conțin un factor comun, apt să indice un sens definit. Această *enumerare* — fiindcă enumerare este chiar atunci cînd intervin între elementele ei mari pauze — antracte ornate cu probe de virtuozitate artistică sau încărcate cu motive secundare — va realiza de regulă un *crescendo*. Pentru a imprima acest *crescendo* care grăbește *ideația* cititorului, se folosesc tehnici simple de accelerare (de exemplu, creșterea vitezei de raportare, micșorarea pasului raportării) sau sînt selectate și oferite ritmic trăsături din ce în ce mai explicite și care împing realitatea din domeniul sensibilului în cel al inteligibilului.

Tudor Arghezi este, după cum se știe, în cîteva poezii, autorul unor extraordinare priveliști de coșmar (poemul *Seceta mare*, de pildă, depune mărturie asupra potențialului teratogen al poeților români). Prin presiunea pe care o provoacă, în cadrul descripției, acumularea neostenit macabră a straturilor de însușiri de o anume factură, poeziile de acest fel încep să emane semnificație, transmițînd cititorului frisonul apocaliptic.

Fenomenele cu potențial apocaliptic (foametea, seceta, mai ales) îi provoacă secretarea unor valuri amenințătoare de imagini halucinante. Prin același proces cumulativ acestea forțează alunecarea în metafizic, strecoară neîncrederea în stabilitatea universului și chiar în atotputernicia salvatoare a providenței :

Ogor pustiu și neumblat.
S-a tot risipit, s-a tot adunat.

Luna-i într-un coș de vatră veche
Și soarele aninat de o ureche,
Cofă de lut, atîrnă de-o prăjină,
Mînjit de zmalțuri ce-ar fi fost lumină.

Uscate stele, pe coceni și ostrețe,
Încep de slăvi și cer să se dezvețe.

Buruieni de scamă și otreapă.
Muntele-i strîmb. Țărina crapă.

Cenușe, funingini și zgură.
Mucegai și mălură.

Un sobor de vlădici, la matca-ncleită,
S-a făcut buturugi de răchită.
A trecut, undeva, și oaste :
Ies din țărînă suliți, coifuri și coaste.
Valuri de cîrpă
Se răstoarnă cîmpul, cu scîrbă.

O harfă și o vioară,
Cu strunele de sfoară,
Zac în sînge și noroi.

O singură jivină, gogoloi,
Ca un arici, ca un pește,
Pitulată, se rostogolește.

Și un coșciug spînzură-n văzduh :
Al Tatălui, al Fiului și-al Sfîntului Duh.

(Tudor Arghezi, *Ogor pustiu*)

★

Spuză fierbinte, drumul fierbinte.
Cîmpie de oseminte.

Mi-e ca o coajă de pîine arsă gura,
Și balele-s ca saramura.

Limba mi-i ca piatra de ascuțit coasa.
S-au lăsat pe mine pereții, bîrnele, și toată casa
Se strînge coșciug.

Mă frînge un zăvor, mă rupe un belciug.
Am în gîtlej lacăte sparte.
Un lanț m-a-ncolăcit cu zale moarte.

Ai văzut luna,
Nebuna ?
A intrat pe furiș
În trestie și păpuriș.
Seceră de-a valma rogoz, șerpi și broaște.

Pe la ferestre trece chivotul stelelor cu sfintele moaște.

Vine otravă cu sînge, pe moară.
Nu bea mocirla murdară !

(T. Arghezi, *Supusă fierbinte*)

Oricît de mare ți-ar fi credința în legitatea tipologiilor și tiparelor scriitoricești, ești surprins să constați că un asemenea fenomen meteorologic — resimțit cu cutremurare de către toți cei legați, într-un fel sau altul, de pămînt — provoacă, la mare distanță în timp, sub raport stilistic, aceleași reacții, împrumută aceeași elocvență și „obligă" la adoptarea aceluiași mod de producere : acumularea de observații realiste și de imagini hipertrofice apte

să insinueze ideea fragilității universului și să ne facă să simțim asaltul grelelor presimțiri.

Iată-l pe Adrian Păunescu prelucrînd, estetic, o altă secetă, în același mod arghezian și cu același pervers apetit imagistic, apetitul pe care numai nenorocirile îl pot stîrni :

S-a învechit lumina și ploaia s-a stricat,
șarpele casei însuși a putrezit sub sat.

O tulbure otravă dospește lent în rîu,
parcă nebun e bobul elementar de grîu.

Se spînzură fîntîna de cumpenele ei,
pe ochiul trist al vitei ard pete de ulei.

Un cal cu coada-n aer nechează-n ziduri, rar,
din hornul casei iese nu fum, ci bălegar.

În cimitirul mare dorm morții suprapuși,
Copiii prind învățul zăvoarelor la uși.

S-a învechit lumina, plutește ca-ntr-un ou,
cînd pasărea sub coajă s-ar așeza din nou.

Cîmpia e uscată și stearpă dinadins,
de-un secol norii lumii au terminat de nins.

E măgura tocită, din oseminte ies,
cu luciu toxic, flăcări, și fără înțeles.

Și oile-ngenunche, aproape numai piei,
păscîndu-se-ntre ele. Pînă cînd dau de miei.

Acum nici nu mai plouă din norii uriași,
ci parcă din canalul de scurgeri din oraș.

(Satul sub secetă, după potop)

Poezia care va fi închinată peste tot în lume — cîtă vreme vor exista protocolul și paradele forței — perso-

najelor istorice (ilustrată și de epitafurile, epigrafele, versurile la stemă din literatura noastră mai veche) se va alcătui prin *cumul* de hiperbole și metafore cu funcție hiperbolică, definind fapte, gesturi, trăsături. Însumîndu-se irezistibil, ele se vor concentra într-o formulă finală apoteotică. În spatele acestei formule se întrezărește prototipul ideal al bărbatului sau al femeii, întruchipare a virtuților prețuite în epocă.

Tot astfel, imaginile grandioase, proiecțiile hiperbolice și celelalte figuri ale *magnificării* — care umplu (sublimînd un complex de frustrare sau traducînd un sentiment de realizare deplină) poezia închinată pămînturilor strămoșești — vor fi sintetizate într-o formulă apoteotică, aptă să cheme în memorie — și ca o consecință a intertextualității —, un teritoriu simbolic, tărîmul mitic, țara promisă a etern rîvnitului Canaan.

În majoritatea textelor unde este sesizabilă intenția de magnificare, de modelare idealizatoare — și în care *eul* își găsește un prilej de jubilație și un suport măreției la care aspiră — structurarea prin acumulare împinge — ajutată de cititor — semnificația în simbol. Direcția structurării este, în asemenea cazuri, cu predilecție mitic-simbolică.

Firește, structurarea prin acumulare de elemente poate, în alte cazuri, să implice o direcție contrară celei sugerate de *magnificare :* pierderea și nu atingerea sublimității, degradarea demonică și nu ascensiunea spirituală.

Citățm două poezii de Tudor Arghezi în care acumularea nu sugerează ascensiunea spirituală :

Pămîntul antic s-a civilizat.
Nici nimfe, nici naiade, nici sirene,
Crucificate ritmic și alene
În așternutul undei ondulat.

Pe coaja bulevardului de smoală,
Subt ochii guarzilor, în cete,
Nepoții lui Orfeu se duc la școală
Cu plăcile de piatră cu burete.

Toți, abdicați din funcția divină,
Au renunțat la slăvile eterne.
Apolo-i profesor de mandolină,
Pan lecții dă, de limbile moderne.

Hercule-i petrolist dactilograf,
Și Joe însuși, farmacist detreabă,
Servește-n cutiuțe la tarabă
Cîte un hap, cîte un praf.

Odinioară, ne soseau prin curte
Și stau de vorbă-n cîntece cu noi,
Îngerii mici cu aripile scurte
Și sfinții cândizi în stihare moi.

Și citeodată, seara, prin grădină,
Se năruia rănit din zbor
Cîte-un seraf cu mîna la picior,
Ciocnit în aer cu-o albină.

Dar la fereastra staulului, sus,
De cîte ori, oprindu-ne, din grabă,
Nu am zărit lumina lui Isus
Și-am auzit că vocea lui ne-ntreabă ?

Pavel din Tars e-acum zaraf sărac,
Și Chrisostom băiat de prăvălie,
Iar Sfintul Duh, închis în colivie,
Făcutu-s-a pui mic de pitpalac.

(Evcluții)

De hramul Sfîntului Anton,
Maimuțele,-adunate în amvon
Și-n strană, se smeresc și se sărută,
Silind o psalmodie prefăcută.

În Sîngele și Trupul din potir
Au pus rachiu, săpun și tibișir,
Și-n candela-necată bale.
Cădelnița-nvîrtită împrejur, agale,

Dă jărăgai, acreală și duhoare
De cîrpă arsă și sudoare
Și papură-ntețită cu chibritul.
Mai-marele, un stareț, un țînc, mitropolitul
Fumează din țigare și dă pe nas tutun,
Făcînd un semn că isonul e bun.
Par să se-nchine, să se spovedească
În grai sucit și-n limba păsărească.
Un hohot cîntă, altul plînge-n tindă,
Și luminările nu vor să se aprindă.
Pentru iertat în rîs păcatele,
Molitvele-s citite de-a-ndaratele.
Penticostarul are viermi în foi.
Mîntuitorul zilelor de-apoi
E răstignit într-o icoană mare,
Cu plosnițe de sînge la mîini și la picioare.
Clopotul știrb, din visul de-altădată,
Sună a ciob și-a putină uscată,
Și-n apa de mocirlă, stătută și cleioasă,
Strigoiul face cruce și-aghiazmă mincinoasă.

Se umflă luna-n blid, fugară,
Și dă din cer ca laptele, pe dinafară.
La subsoară, vîntul duce-n șal
De frunze galbene-n furtună,
Pe sălile pădurii, de spital,
Coșciugul ctitoriei din schit, furat la lună :
Frumoasa, negricioasa, uscățiva
Domniță cu paftale de aur, Paraschiva.

(Apocalips)

În multe din poeziile lui Mircea Dinescu, metaforele și formulele oximoronice sînt quasi-autonome, alcătuind minipoeme sclipitoare în țesătura lejeră a versurilor. Mișcarea internă pe care o figurează ele, procesul semantic pe care îl relevă sugerează, de regulă, nu ascensiunea spirituală, ci degradarea, decăderea și pervertirea (prin uzurparea și standardizarea rangurilor, prin substituirea însemnelor și devalmășirea atributelor, prin ruperea cauzei de efect

și a conținutului de conținător, a obiectului de însușirile lui).

Prin acumulare, numărul mare de figuri care repetă cam același tip de transfer semantic reușește să inculce ideea, neliniștitoare, a unei umanități care și-a pierdut axul, abandonîndu-se disperării în zodia nefastă și impură a decepției :

Curajoșii s-au trezit într-o noapte scîncind
lucrurile și-au mutat umbra pe-o altă stradă
ceasul din turn purta monoclu și coadă
și răspundea la numele de Peer Gynt.

Se făcea ordine în pivnițe și-n literatură
săracilor li se desenau blănuri pe corp
și chicoteau fetițele din Düsseldorf
și oratorii cu pitici în gură.

Și în gările vechi chiar plantară orez
și în gările noi secerară mălai,
exista undeva exilat un tramvai
fără clase, analfabet și obez.

Și pianul chiar îl mîncase pe domnul pianist
și burduful chiar se despărțise de acordeon
și noi tineri naivi — calculam la peron
întîrzierea carbonarului Crist.

(Mircea Dinescu, *Peron)*

Se înțelege că la capătul operației — adică al procesului cumulativ — se află, ca și conturată, *ideea.* Dar nu toți poeții vor să ne lase plăcerea culegerii ei.

Dacă e înrîurit de o retorică a finalului care încoronează (finis coronat opus) și orizontul de așteptări al cititorului îl solicită în aceeași direcție, poetul se va strădui să încremenească emblematic sensul, printr-o încheiere fermă, cu caracter sentențios. Multă vreme s-a apelat la ceea ce E. R. Curtius numea *schemă de însumare.* In poemele epice și didactice ale lui Calderón, Lope de Vega,

Ronsard — ea echivala cu însumarea rezumativă a unui număr de exemple, înfățișate într-o înșiruire simetrică.

Poeții din speța ironicilor o vor folosi, dar precedată de semnul minus al ironiei sau deviată, paradoxal, spre o ieșire imprevizibilă. Ceea ce presupune, însă, un alt tip de structurare, întemeiat pe diversiune, nu ca acesta — pe consecvență.

Încheierea (rotunjirea) rezumativă (sintetică) a sensului final are cîteva variante :

— varianta, mai relaxată, a *reflecției* care, extinzîndu-se, devenind un *aparteu,* tinde să-l atragă pe producător într-un alt tip de producere — ;

— *exclamația rezumativă* (vezi *Sara pe deal)* sau cea *autonomă,* în formă de urare— ;

— *reluarea* — modificată ca pentru final — a unui *refren fluid* care, rotunjind ultima strofă, rezumă și poezia — ;

— *refrenul fix* care, revenind ca un *memento,* pune pauza finală în poeziile alcătuite tectonic, unde fiecărei părți i se atribuie o funcție în slujba întregului — ;

— *pseudo-interogația* — care, în esență, e tot o reflecție.

Uneori — în locul unui crescendo enumerativ — se folosește o tehnică a *intregirii* (a alipirii), care e, în fond, tot o cale de acumulare.

Astfel, unii poeți obișnuiesc (ca Blaga în *Poemele luminii)* să propună în primele versuri ale poemelor doar o întrupare parțială a sensului. Faptul ne amintește de acele piese muzicale în care motivul fundamental este, în primele note, abia schițat, promis într-o frază sfios interogativă, pentru ca, după o suită de alte acorduri și după un lux exagerat de preparații (cum scria Proust despre Beethoven), să fie reluat și adus, în final, la o intensitate greu de prevăzut. S-ar zice — ca să încheiem analogia — că, pentru reacția dorită, „masei" poetice inofensive din primele versuri i se pregătește cealaltă jumătate, cu sediul în ultimele versuri.

O întregire treptată a sensului și o dirijare a percepției lui se realizează și printr-o tehnică a *contrapunctului.* Folosită inteligent, ea izbutește adesea să transmită

un sens, sensul, în cazul acesta, fiind o sinteză dinamică a mai multor linii ideatice.

Antitezele (ca și paralelismele) pot provoca o mișcare conceptuală spre final, fiindcă, pînă la urmă, și ele favorizează o evoluție.

Deși presupune tot un proces de constituire prin acumulare, ștafeta de mediatori este o cale mai subtilă de trimitere spre un sens. Poetica mallarméană este cea care a ajutat la perfecționarea acestui mijloc : însuși poetul era văzut ca un veritabil mediator al Absolutului, autorizat să ne înlesnească explicarea orphică a lumii, să ne ajute să transgresăm universul cotidian limitat, confuz, funciarmente înșelător, pentru a descoperi, fericiți, „cosmosul organizat sub semnul frumosului". Numai că la Mallarmé mediatorii nu desăvîrșesc un sens anume, ci imprimă doar o alunecare spre ceva nedefinit ; sugerează o cale, nu impun un sens.

Poeții care — avertizați de neajunsurile grave ale retorismului — nu vor să li se întrevadă cursul convergent al demonstrației, dar nici să piardă interesul special al cititorului, vor atrage pe acesta într-o cursă de obstacole, folosindu-se de mediatori.

Spre a nu desocializa limbajul și a tăia, în vreun fel oarecare, contactul cu cititorul, poetul va lăsa la vedere, de-a lungul textului, cîteva focare de iradiere, cuvinte și sintagme comprehensibile, dar de mare concentrare informațională, care, chiar în număr mic, prin zestrea lor semantică, trezesc și mențin ambiția clarificării, a reconstituirii, din fragmente puține, a „raționamentului". Cuvintele sau sintagmele cu rolul de mediatori vor avea — se înțelege — o funcție simbolică. Pentru a contribui la constituirea unui ax al sensului, simbolurile vor avea o structură semantică obligatorie — confirmată de tradiție — și în măsură să impună o *înțelegere limitativă*.

Auxiliari, stimulatori acustici, tehnici specifice

În acest tip de poezie (cu acumulare de sens), elementele ce țin de alcătuirea ei prozodică (sonoritate, ritm etc.) au un rol specific în medierea sensului. Chiar dacă

nu descătușează, decît rareori, „înțelesuri" proprii, le ajută, în vederea dezvoltării depline, pe celelalte.

Datorăm structuralismului interesul pe care îl punem și astăzi în relevarea corespondențelor multiple dintre nivelul fonic, cel morfo-sintactic și cel lexical.

S-a dovedit, prin teste efectuate asupra unui număr convingător de copii (vezi I. Fonagy, *Le langage poétique : forme et fonction*, în *Diogène*, 1965, nr. 51), că există incontestabile corespondențe simptomatice și simbolice între fenomenele de ordin fonetic și fenomenele nonlingvistice.

Înlănțuirea de sunete și ritmuri emite mesaje preconceptuale și evocă, involuntar, stări și sentimente refulate în inconștient. Aceste tipuri de mesaje se transmit prin intermediul unui cod ce poate fi calificat drept „natural", în comparație cu celălalt cod prin care comunicăm — în fond indirect — pe calea semnelor arbitrare. In linearitatea discursului (Saussure) se ascunde — deci — o împletire polifonică de voci, de „mesaje" nediferențiate.

Cei vechi erau mult mai conștienți de faptul că sunetele — cum spunea Dionisie din Halicarnas (sec. I î.e.n.) — trebuie să sugereze și să reflecte, nu doar să desemneze obiecte, să exprime emoții, nu să servească doar a le nota.

Se subînțelege că e destul de greu să distingem stimulul acustic — deci senzorial — de ceea ce provine de la stimulul articulatoriu, deci motor.

Cîteva lucruri generale s-au mai spus totuși despre aceste mesaje secundare. S-a observat, de pildă, că obiectele dure ale „lumii" pe care o decelăm în microcosmosul pistei sonore a unei poezii sînt — nu rareori — „evocate" de sunete dure, ca introduse prin forță. În seama lapsusurilor emotive au fost puse eliziunile și contaminările ce se produc pe traiectoria fonică a versului. Cele mai multe speculații s-au făcut cu privire la particularitățile prozodiei. Deplasarea dezordonată a cezurii sau a pauzelor metrice a fost asociată respirației neregulate proprii emoției greu de stăpînit. Unii din interpreții lui Goethe, de exemplu, au socotit că, la el, aritmia subliniază neliniștea, dorința de evaziune și că sincronismul perfect al accentului și metrului reflectă calmul

unui peisaj mediteranean și armonia naturii. Schimbarea bruscă a ritmurilor, la Blaga și Barbu, s-a pus în seama iruperii unei bucurii de viață păgîne. S-au tras concluzii subtile din analiza divergențelor ⟨conflictelor⟩ ce apar între accentele metrice și cele semantice ale poemelor lui Eminescu (G. Tohăneanu).

Desigur nu lipsesc generalizările excesive, formulate pe un ton peremptoriu și care țin de vechea stilistică și de unele habitudini catedratice : balansarea versurilor trohaice ar reflecta un elan de tandrețe ; în poeziile scrise în tonalitate majoră, optimistă, versurile scurte domină etc.

Poate că tocmai extrapolările de acest fel i-au împiedicat pe interpreții fenomenului poetic să abordeze cu mai multă gravitate prozodia și, în genere, oferta generoasă a poeziei. N-au atras, în măsura dorită, silaba și sunetul întrucît a fost fetișizat *cuvîntul* (nici măcar *versul)* — ca unitate fundamentală a textului poetic.

Inițiată de teoreticienii structuraliști — analiza atentă a relației complexe sunet-sens a dus la concluzia că, în principiu, ambele tipuri de unități (cele de versificație și cele de sens) pot să se sprijine reciproc și, în orice caz, interferează. R. Ingarden afirmă că anumite caracteristici ale texturii fonice duc fie la obținerea unor efecte estetice pur melodice ale textului, fie chiar la diversificarea mijloacelor lui semantice de „redare". El se referea la acele caracteristici care nu mai sînt *pur* fonice, dar se întemeiază, totuși, pe însușirile pur acustice ale secvențelor de sunete din cuvinte și ale formațiilor superioare generate astfel (de pildă, prin diferitele varietăți de ritm, de tempo, de melodie, de timbru, inerente laturii fonetice). Acestea „reprezintă variate calități de simțire, de atmosferă, cum sînt cele pe care le redau calificativele *trist, melancolic, vesel, viguros* ș.a.m.d." (R. Ingarden, *Structura fundamentală a operei literare*, în *Poetică și stilistică*, Univers, Buc., 1972, p. 63).

„Numim *metaforă fonică* — spune Wundt — acea corelație care se stabilește între un sunet al limbii și înțelesul său atunci cînd se impune conștiinței noastre o anumită înrudire dintre tonalitatea de simțire a «sunetului» și sentimentul care însoțește reprezentarea desemnată fonic." (Völkerspsychologie, vol. I, 1, p. 326).

Nu găsim nici un motiv pentru ca accepția dată de Wundt *metaforei fonice* să nu fie aplicată și unităților fonetice mai mari, care produc modificări minime, dar reale, ale sensului, și care alcătuiesc tipuri de mesaje transmisibile prin intermediul unui fel de „cod" diferit de cel prin care se comunică în poezie cu ajutorul semnelor arbitrare, deci intermediat, un sens.

Transa sonoră care e, cu precădere, purtătoarea și corespondentul unui *semnificat* deține, pe deasupra, un „înțeles" al ei. Teoretic, acesta ar putea fi : sau indiferent și paralel (fără relație directă cu *semnificatul* și cu experiența inclusă în procesul poetic), sau catalitic (pregătind și adîncind înțelegerea mesajului conceptual), sau disonant ⟨discordant⟩. Pentru că nu au cum evita efectele secundare generate de aceste tipuri de interferări, poeții care structurează materia spre a media un sens nu vor pierde prilejul de a se servi de ele.

Dealtfel, de rolul stimulator-catalitic al elementelor prozodice în medierea unui sens poeții au fost mereu conștienți. În vechime acest rol era chiar fetișizat. Să ne reamintim de uzanța latinei medievale de a înălța proza la un nivel poetic prin *cursus*, consonanță, formule de ornamentare recomandate de manuale și prin alte subterfugii.

Erudiții și virtuozii resimțeau o nevoie formalistă de sprijin și reazim clasic. Prin simpla folosire a elementelor formale poetice, a meșteșugului versificării, ei aveau impresia că se mișcă la un etaj superior, pe un podiș.

K. Vossler în *Despre geneza formelor poetice romanice* evocă urmările acestei credințe naive : „Nu este de mirare că foarte curînd după aceea nu mai exista nici un obiect de învățămînt, nici un meșteșug, nici o știință care să nu fi fost ambalată în mod ingenios, artistic, ludic, în versuri ornamentale și mnemotehnice, în epigrame și parabole, în forma de enigme, atît de agreată printre anglosaxoni. A rezultat, nu vreau să spun o teorie, dar o practică și o deprindere, datorită cărora orice conținut obiectiv putea fi turnat și transvazat în orice formă. A luat naștere un gust, călăuzit mai mult de rațiune, de

isteţime şi de locvacitate, decît de suflet, de fantezie sau măcar de simţul intim al limbii materne." (în vol. *Din lumea romanică*, Univers, 1986, p. 61.

Proza dobîndea, astfel, demnitatea poeziei, iar aceasta, la rîndul ei, ajungea „să aibă valoarea adevărului şi a moralităţii" (op. cit. p. 61).

Citite astăzi, multe din aceste texte rezultate printr-o structurare eumorfică, artizanală, par nişte apariţii hibride, prozaico-poetice, pedante, moralizatoare, alegorice.

Ne dăm seama, însă, că, pentru destui autori, versificarea, înţeleasă doar ca un adaos şi ca un mod de înfrumuseţare, era o cale de *acreditare*, că toate acele eşafodaje, reguli, chiţibuşuri prozodice şi mărunţişuri literare memorizabile acordau textelor lor prozaice în fond nu numai o valabilitate poetică, ci şi una etică.

Cum majoritatea lor era destinată idealizării unui erou, a unui personaj (istoric ori mitologic) sau a unui eveniment (istoric, social, mitologic), versificarea — prin puterea ei de acreditare, de „ungere" — se afla *direct* în slujba *magnificării* (ca variantă particulară a acumulării de sens).

În textele lor sorise în latină, slavă şi română în secolele 15—18 (epigrame, epigrafe, encomioane, imnuri, cîntece la stemă etc.) stihuitorii români magnificau în acelaşi mod. Orbiţi de „datoria stihului" — cum zicea Miron Costin —, simulînd o emoţie puternică, ei practicau, cu un anume zel, un — ca să zicem aşa — „formalism" exterior. Ştiinţa lor prozodică (redusă la măsură, rimă şi eliziune) nu era pe măsura „dibăciei" artistice învăţate în şcolile bune ale Occidentului medieval. Dar, cu siguranţă că, exersînd cu „osîrdie mare" supunerea materiei poetice, ei nutreau aceeaşi credinţă naivă în puterea de înnobilare a textului prin „poezire" (vezi şi A. Pann). Convingerea aceasta este, de altfel, o constantă istorică. Oare elanul versificist al sutelor de producători de poeme pe temă dată, care au dat şi vor da — în toate epocile din trecut şi viitor — mostre de şlefuire „impecabilă", dar într-o materie la îndemînă (ca lutul pentru sculptor), nu se hrăneşte din convingerea secretă că prelucrarea eufonică a oricărui material aduce automat o acreditare? În orice caz, un rest din fetişismul medieval al verbului bine

bătut continuă să fie activ şi să înrîurească, în chip egal, spiritele naiv duioase ca şi cele cultivate.

Să vedem acum, prin cîteva exemple, felul cum pot fi folosite efectele secundare ale laturii fonice a versului în crearea unei stări favorabile ieşirii din empiric şi acumulării unui sens.

Cum se manifestă, de pildă, calităţile de „simţire", de atmosferă, inerente laturii fonice a limbii, în ciclul „balcanic" al lui I. Barbu?

Desigur, în această secvenţă a creaţiei barbiene izbitor este elementul plastic. El este servit şi susţinut, în chip neaşteptat, de cîteva ritmuri de atmosferizare, de formaţii cu efect onomatopeic, de anumite variaţii ale curbei intonaţionale şi de elemente de tempou.

Artificii şi distilări fonice, ciocniri de sunete goale, împletiri bizare de cuvinte atrag, de la început, atenţia asupra excelenţei laturii sonore. Cel mai frecvent se percepe cadenţa, uneori prea subliniată, a troheilor. Caracteristicile tonale, precum şi prioritatea acestui ritm prescriu o anumită rapiditate de tempou şi o frazare uneori zvîcnită, mai totdeauna zglobie. De asemenea, reamintim că poetul nicăieri nu permite alcătuirea unui sistem de pauze regulate în interiorul versului, care conţine atît cuvinte polisilabice cît şi cuvinte cu silabe puţine. Versurile sînt heterometrice, dar totdeauna scurte, căci numai acest tip de versuri e capabil de variaţii şi modificări bruşte. Totuşi hepta şi octosilabul care aduc senzaţia auditivă a jocurilor de copii sînt predominante. Toate aceste trăsături ale texturii fonice converg spre o melodicitate subtil burlescă a ciclului balcanic. Fiind vorba de un fabulos „secund" („loc turcit"), proiecţie atemporală, în care descripţia, exactitatea, determinarea precisă — corupătoare de poezie — nu au ce căuta, orientalismul e doar sugerat şi e sugerat, de la primele acorduri, prin cadenţa bufă a versului.

Calităţile de „atmosferă" ale prozodiei, însuşirile pur acustice ale textului au puterea de a evoca

forfota de bazar, furnicarul acela de pierde-vară ce simulează vrednicia și, mai presus de acestea, gratuitatea superbă a plăsmuirii, în întregul ei : Colo, cu doniți în spate, / Asinii de la cetate / Gîzii, printre fete mari, / Simigii și gogoșari.

Fenomenele prozodice remarcate de noi, nefiind strict condiționate, sînt, totuși, în cazul poeziei lui I. Barbu, strîns legate de înțelesul propozițiilor poetice. Semnificația suplimentară a transei fonice e catalitică, determină o stare propice receptării integrale, de maxim efect, a semnificației propriu-zise, mai dificil de perceput, a mesajului ; ea este convergentă cu semnificația textului al cărei efect e, astfel, adîncit.

*

Fenomene semantice inerente stratului sonor, de tipul celor care „oglindesc" — să zicem — pe o cale fonică, o serie de proprietăți ale semnificației propriu-zise a propozițiilor poetice, se găsesc și la Arghezi.

Într-o bună parte a poeziei lui — aceea care face loc spectacolului paradisiac al copilăriei — prozodia afectează micimea, degajarea și gratuitatea și însuși acest paradis miniatural este înțeles ca rod al jocului unui demiurg nătîng și copil. Deschidem o paranteză.

Nu e exclus ca primenirea liricii, reprezentată de această poezie a candorii, să derive dintr-un orgoliu al simplității, să reprezinte tifla dată convenienței unei estetici pedante și proba oferită confraților care atacau teme mari (Roma, Egiptul antic, Elada) că emoțiile artistice pot fi trezite și prin acorduri minore. Despre poezia de „peste deprinderi și canoane", autentică în toate moleculele ei, „alcătuire de miezuri lepădînd cojile", rostire destinsă nu distinsă, ferită, așadar, de protocol ipocrit, i-a plăcut deseori să vorbească celui ce formula porunca : „nu-ți fabrica sorcove și găteli artificiale".

Această abandonare a registrului grav, simplificarea amintită a expresiei, adoptarea modului popular și a principiului spontaneității se puteau, deci, produce sub semnul replicii. Dar la obîrșia îndepărtată a gestului se află, desigur, și setea de prospețime, de sinceritate și de forme primare a civilizatului obosit de stratificările de rafinament de deasupra, exasperat de pierderea drumului spre esențe. La urma urmei Arghezi — cu aceste copilării — își dă lui însuși replica. Ele sînt o punere la punct, un exercițiu franciscan (ca un dialog cu păsările cerului) menit să nu lase să alunece înspre stearpa trufie ipostaza gravă a lirismului.

Și, dacă bonomia și simplitatea ar fi putut fi infuzate, la început, în sens polemic, poeziei — gen, îndeosebi, solemn, înalt — nimeni nu ar mai putea astăzi afirma că acestea nu i-au fost pe potrivă, că nu au izbutit să-l definească pe poetul „stihurilor meșteșugite". Astfel că, privită în chiar totalitatea ei, creația argheziană a ajuns să reprezinte, pentru mulți interpreți, o inițiere în joc, o invitație la bucuria jocului ca „soluție estetică a vieții".

Secvența acestei creații atît de prestigioase, de care legăm menționatul principiu, este cea dedicată universului delicat al copilăriei. Și nimic mai adecvat unei poezii a vîrstei ingenue, cînd „viața e o jucărie și toate sînt făcute numai pentru joacă", decît ritmurile cît mai puțin confecționate, decît prozodia depoetizată, afectînd degajarea, naturalețea. Va fi capabil poetul să răspundă acestei noi dimensiuni morale, acestei viziuni genuine, adoptînd familiarități de limbaj, asimilînd modul specific copilului de a ritma și rima, abandonîndu-se tempoului caracteristic jocurilor celor mici și mai ales *octosilabului,* matrice de reacții afective imediate, expresie concretă a nevinovăției, prin el însuși o celebrare a copilăriei.

În bună măsură, această structură prozodică servește, paradoxal, tot unei *inițieri,* căci pe calea agreabilă, amuzantă a distracției cu poze și imagini combinate ingenios, folosindu-se de ritmuri mnemotehnice, Arghezi instruiește mințile fragede de minunile lumii, care sînt misterele ei ; nu misterele ale

căror *nume* le cunoaștem (taine spre care sîntem atrași pentru a le afla conținutul), ci acelea pe care le ignorăm, pentru că ne sînt la îndemînă, în spațiul cotidian.

O asemenea poezie rămîne admirabilă atîta vreme cît scriitorul face impresia că lasă să-i scape imagini dintr-o bucurie gratuită a simțurilor, cît timp intenția, atît cea artistică, cît și cea utilitar pedagogică, este imperceptibilă, cît timp, deci, *inițierea* se face pe neștiute și incantația constituie singurul conținut.

Impresia de veselie ce se naște e savant întreținută de instrumentația poetică de o rafinată simplitate. Iată o inițiere cosmogonică :

Cînd a fost, la început
Nu era nimic făcut.
Lumea toată era goală,
Ca o tidvă, ca o oală.
Era noapte peste tot,
Ca-n cutia cu compot.
Era ceață,
Ca-n borcanul cu dulceață.
Și tăcere,
Ca într-un hîrdău cu miere.
(Facerea lumii, Balet pe șapte silabe)

Această organizare formală (simplă) a versurilor scurte e modalitatea subtilă prin care poetul se descătușează de ansamblul convențiilor lirice, fără a alerga, cum era simplu, la verslibrism, fără a abandona tradiția prozodică și avantajele acesteia ce țin de mnemotehnică, de seducția muzicii verbale, atît de potrivite textului unde precumpănesc forțele afective.

Cadențele mecanice și comode, monotonia naivă a troheului octosilab, sprijinit pe rime împerecheate la modul folcloric, ca în cronicile rimate din secolul al XVIII-lea, fac compatibile ordinea și relaxarea.

Totul vine de la sine în aceste versuri, silabele se lasă rînduite cu nepăsare și, în acest spațiu re-

creativ al bunăvoinței și destinderii, imaginile, culorile vii, se bucură de deplina libertate. Adică, monotonia versificației lasă toată puterea de vibrație sentimentelor și imaginilor :

De cum s-a ivit lumina,
A ieșit din stup albina,
Să mai vadă, izma-creață
A-nflorit de dimineață ?

Se-ngrijește gospodina
De-nflorește și sulfina,
Căci plutise văl de ceață
Astă-noapte, pe verdeață.

A găsit toată grădina
Înflorită, și verbina,
Și s-a-ntors, după povață,
Cu o probă de dulceață.
(Iscoada)

Nu este muzical acest tip de complex ritmic, dar e cum nu se poate mai potrivit, mai de la sine supus impulsurilor textului.

Vioiciunea metrului popular și limbajul uzual reabilitat dau un aer familiar umorului familial.

Așadar, este clar că, în poeziile citate mai sus, cu prilejul perceperii sonorității ritmurilor, mai cu seamă, ni s-au impus și unele indicii referitoare la stratul semnificației.

Cînd e învăluitoare, sonoritatea (întemeiată mai ales pe omofonie) anemiază uneori energia semantică, dar tot ea induce o *stare*, o „durată ideală" (Thibaudet), care poate contribui la medierea unui sens ; ea ajută, adică, dezvoltării depline a laturii semantice. În *Geneza metaforei și sensul culturii* — Blaga își justifica, parcă, peste ani hotărîrea lui de a se întoarce la virtuțile expresive ale prozodiei. El era — pe bună dreptate — convins că versurile sugerează irezistibil, revelează și „prin ritmul și prin poziția

cuvîntului în frază, prin neobișnuita clădire sintactică ca și prin sonoritate".

Însă poetul nu se rezumă — sau nu ar trebui să se rezume — la efectul *catalitic* al prozodiei. El dispune de mijloacele și, cîteodată, de luciditatea artistică necesară pentru a folosi și efectul de disonanță pe care îl produce „semnificația" interferentă a prozodiei. Și asta pentru că, oricum, acest efect de disonanță tot se produce — și încă foarte des — cu consecințe greu de bănuit.

Un exemplu la îndemînă ne oferă chiar ritmurile jucăușe — de care vorbeam mai sus — ale poeziei lui Arghezi.

Acuitatea necruțătoare a observației sociale din *Hore* își pierde eficiența ; inimiciția, sarcasmul se preschimbă în umor, în haz contagios :

Într-o țară care-a fost
Era mare cel mai prost.
Bi-ba, ba-ba
Li-ba, la-ba
Țara unde-i bun tutunul
Avea proști unul și unul
Bi-bo, bo-bi
Ri-bo, ro-bi
Cine-oleacă-avea de cap
Și-l punea după dulap.
Hu-hu, bu-hu
Bu-hu, hu-hu.
Pentru că omul cel mare
Se-alegea după picioare.
I-ha, ba-ha
Ba-ha, i-ha.
Umblau solii prin norod
C-un carîmb și-un calapod.
Lu-la, la-lu
Vi-va, va-lu.
Și cinstirea ți se da
După talpă și pingea.
Da-du, du-da
Ga-gu, gu-da.

Dar deștepții fiind prea mulți
Au rămas pe drept desculți.
I-ha, pa-pa
Pa-pa, i-ha.
Am o minte, vai de mine
Și mă face de rușine.
Cio-ca, bo-ca
Bo-ca, cio-ca.
Spune tu, pe ce-i cunoști
Dintre proști pe cei mai proști ?
Zu-ri, zu-ra
Zu-ra, zu-ri.
După chică sau chelie ?
După unghii sau simbrie ?
Fa-vu, ga-vu
La-vu, la-vu.
Fincă, vezi, mai-marele
Și-ascunde picioarele.
Tra-la, la-la
La-la, la-la.

(Horă de băieți)

Încercați repetarea (fie cu glas tare, fie în gînd) a grupurilor de silabe din text și veți sesiza, nu ne îndoim, sugestia prezenței sonore a unor fabuloși logopați, gușați ca Hjalmar, bunăoară, în bolboroseala căruia Arghezi distingea „Cuvîntul dintru început / ce se purta chiorîș pe ape").

Se mai poate întîmpla ca, din pricina aceluiași tip prozodic jucăuș, în impresia de veselie stîrnită de ritm, unda lirică să treacă neobservată. Dar cine o percepe va observa cu încîntare că, în poezia românească, se naște, prin combinarea seriozității cu gesticulația comică sugerată de prozodie, specia rară a lirismului bufon și efectul ei straniu de ilaritate duioasă.

În asemenea cazuri e vorba, deci, în fond, de un efect ironic și de o deviere a sensului explicit transmis de poet. Cauza ? — de nebănuit : „înțelesul" secund al laturii formale (mai precis al prozodiei), capabil —

după cum se vede — să pună semnul minus în fața unui enunț cu sens, în aparență, constituit.

Efectele disturbative ale „semnificațiilor" secunde emanate de stratul sonorității sînt mai frecvente decît s-ar crede în poezia cu acumulare de sens. În genere, poezia de acest fel se caracterizează prin maturitate formală și pentru că „maturitatea formei — după cum susține H. Friedrich — asigură caracterul suprapersonal al exprimatului" (op. cit., p. 35). Se constituie un fel de organism independent, format din cîmpuri de forță muzicale, care tind să se disocieze de funcția de comunicare.

Ordinea și consecvența (impuse de o anumită prozodie) pot și ele intra în tensiune cu conținutul. La Baudelaire, noblețea sunetului reușea să dea un „frisson galvanique" materiei respingătoare. Și disonanța aceasta face să răzbată — la capătul lecturii — un sens complex, sfîșietor, sensul pe care îl conține aspirația ideală a poetului nemîntuit, care cheamă, în compensație, cu „religiozitate", numele lui Satan.

Simțim nevoia să mărim numărul de exemple în care stratul sonorității descătușează sensuri marginale, dar capabile să disturbe acumularea de sens pînă la a-i hotărî o direcție imprevizibilă. Este clar, însă, că poeții vor fi nevoiți să ia seama la posibilitățile și rolul pe care le pot avea efectele disonante ale laturii fonice în inducerea unui sens paradoxal, demn de complexitatea epocii noastre (dar, evident, după ce vor fi depășit complexul traductibilității).

Poeții care, structurînd materia, înlesnesc transcenderea ei lentă și alunecarea spre o idealitate o pot face și sub semnul *ironiei*, altminteri zis făcînd cu ochiul Satanei.

Complicarea mesajului prin interferența efectelor de disonanță duce, adeseori, la situația ca sensul acumulat să devină indefinit, difuz, ceea ce apropie textul de altele asemenea, rezultate printr-o structurare de alt tip.

Riscuri ; remedii

Structurarea cu acumulare de sens se supune legilor coerenței și consecvenței și, ca dealtfel toate tipurile de structurare, ea ascunde o formă de raționament.

În cazul acumulării de sens, oricare ar fi gradul de transparență, „raționamentul" devine cu atît mai prezent și mai „necesar", cu cît producătorul dorește ca sensul transmis să fie mai „pregnant".

De cele mai multe ori, „raționamentul" funcționează silogistic ⟨ca epicheremă⟩. Pentru că tipul acesta de structurare corespunde dorinței poetului de a-l atrage pe destinatar și a-l menține îndelung în procesul receptării, nu lipsesc treptele — mai mult sau mai puțin ascunse — ale oricărui silogism.

Cînd se simte prins de rigoarea lui seducătoare, cititorul nu se va mai îndoi că va urca hipnotic, mașinal, spre *idee*. După numai cîțiva pași adeseori, cursul, oricît de abil al „demonstrației", îi pare deductibil și, așijderea, sensul ei final.

Obișnuința anticipativă a cititorului face ca interesul de lectură să se epuizeze înainte de vreme și poemul să pară, de la un punct, redundant.

Evidența, adică univocitatea sensului, e cauza atît a previzibilității acestuia, cît și a mijloacelor desuet retorice de propulsare a lui.

Pentru ca procesul mental de receptare să se prelungească la infinit — cum s-ar cuveni să-și dorească orice poet — și contactul cu cititorul să fie păstrat și după terminarea lecturii, sensul însuși trebuie să-și piardă claritatea ori să nu se constituie. Fără să ajungă la nimic precis, treptele „raționamentului" implicit s-ar cuveni doar să figureze un drum, să indice o cale.

Cu alte cuvinte, *structurarea cu acumulare de sens* trebuie să devină *structurare cu frustrare de sens* (sens definit).

III Structurare cu semantism obscur

Acest tip de structurare este, în cîteva privințe, asemănător cu cel definit mai sus. Dacă vom concepe procesul poetic pornind — cum ne-am propus — de la efectele intenționate de producător, ne va fi ușor să demonstrăm asemănarea, dar și diferența esențială.

Poetul își întemeiază demersul pe o relație funciarmente diferită cu cititorul : nu vrea numai să-l atragă și să-l mențină pînă la capăt în procesul receptării — ci, pur și simplu, năzuiește să-l transforme în colaborator etern, prelungind la infinit acest proces ; chiar dacă nu o va recunoaște niciodată, el pretinde un alt mod de lectură a textului — întemeiat nu pe conceptul de *înțelegere*, ci pe conceptul de *continuare a actului poetic* prin înmultirea, cu orice risc, a interpretărilor („Poezia are nevoie de acea formă superioară a interpretării care e înțelegerea greșită" — Pedro Salinas).

Prin urmare, nemaidorind să comunice și să fie înțeles, poetul va avea nevoie de un cititor de o factură deosebită, nouă, care s-a ivit sau a fost creat cu dificultate. Numai în aparență el seamănă cu cititorul de elită, aparținînd aristocrației sociale sau spirituale, care, de pildă, gusta poezia „obscură" a lui Góngora și a urmașilor lui numai pentru că își găsea astfel ocazia rezolvării unor rebusuri culte, exercitîndu-și spiritul. Cititorul dorit se complace în obscuritatea textului nu pentru că aceasta ar apăra valorile de privirile vulgare sau ar determina o potențare valorică, ci pentru că îl atrage în sine, îl fascinează.

Obscuritatea, oricum ar fi numită ea (neinteligibilitate, semantism ascuns etc.) — e aleasă de un asemenea cititor (care a fost, întîi, cititorul lui Mallarmé și Valéry) în primul rînd pentru sugestivitatea ei infinită. Prin conotațiile lui confuze, textul dezleagă „forțe magice sufletești și emană iradiații cărora — cum spune H. Friedrich — cititorul nu li se poate sustrage", chiar dacă nu „înțelege nimic" (op. cit., p. 193). Sau tocmai de aceea, adăugăm noi.

Deși incitat să elucideze, să descifreze treptat tot ce se poate pînă unde totul se pierde în indefinit, cititorul ideal se va dovedi „deschis pentru multipla înțelegere" (Mallarmé) și mulțumit cînd polivalența semantică supraviețuiește oricărei încercări de reducție. Cu puțin curaj, el va putea fi conștient (sau numai îl va întrezări) de rolul său de coparticipant la actul de producere („Versurile mele au sensul care li se atribuie" — Valéry).

Care este, în schimb, tema de lucru a poetului ? Pe de o parte, prin mijloacele lui stilistice, îl va atrage pe cititor într-o alunecare lentă spre ceva care, în credința acestui cititor, este un posibil sens. Se va folosi, de regulă, de fascinația pe care o va exercita, totdeauna, dificultatea de înțelegere, precum și de rețeaua mascată de mediatori, care reactivează, din loc în loc, interesul lecturii. Și, pe de altă parte, va avea grijă ca sensul să nu ajungă să se constituie niciodată, bulversîndu-l — cînd e pe punctul să devină univoc —, sau multiplicîndu-l prin introducerea unor conotații suplimentare, care să preschimbe inteligibilitatea în sugestivitate.

1. Varianta mallarméană : structurare cu frustrare de sens

Felul cum ar putea fi evitată — stilistic — conturarea unui sens definit autorizează deschiderea unei ramificații taxinomice. Cel mai simplu de folosit — pentru că a fost perfecționată în timp — este modalitatea stilistică practicată de Mallarmé și de mallarméeni. Ea presupune o motivație ontologică și de aceea vom acorda aici un spațiu mai mare acestui mod particular de structurare căruia i s-ar potrivi denumirea de „structurare cu frustrare de sens".

În textele „mallarméenilor", atitudinea eului producător față de existent are, cum spuneam, o motivație ontologică — nu radical diferită de a poeților care structurează — dar cu accente specifice.

Poeții mallarméeni consideră existentul ca insuficient și, ca toți cei din categoria celor ce structurează materia, nu se mulțumesc să lase faptele și lucrurile lumii în începutul natural de organizare pe care-l asigură simpla utilizare a cuvîntului. Dar merg mai departe și — privind parcă din depărtare, ca dinspre o altă zonă, a absolutului, a esențelor, a elementelor pure — socotesc că lucrurile și faptele lumii sînt *impure*, și sînt impure tocmai pentru că au o prezență reală. Că numai distruse, dislocate, eradicate, supuse dereificării, eliberate de limitele realului pozitiv, acestea permit esenței lor să se revele în limbă.

Nu de perfecționarea, ci de abolirea existentului par preocupați acești poeți și instrumentul lor, singurul

instrument apt să confere lucrului *absența* (echivalîndu-l, categorial, cu absolutul, cu neantul) e limbajul poetic.

Ca instrument suprem de revelare, de mediere a Absolutului prin abolirea realității limitate, confuze, înșelătoare, impure, poezia se identifică cu o formă de cult slujită, ca într-un fel de sacerdoțiu, de poet.

În viziunea ⟨concepția⟩ lui Mallarmé — care sintetizează, ca nimeni altul, virtuțile acestei „căi a salvării" — poezia e un limbaj de neînlocuit, fiind singurul loc unde hazardul și impuritatea realului ar putea fi învinse, anulate, spiritualizate.

Totuși — după cum observa H. Friedrich — acest soi de epifanie absolută prin limbaj își poartă cu sine eșecul. Idealitatea pură nu poate fi atinsă, limbajul se oprește la extrema limită și niciodată în/la neant, căci poemul va folosi, oricum, purtători empirici ai unor entități categoriale, rudimente de reprezentări, elemente de ordin concret.

Dar tocmai acest „eșec al pasiunii pentru transcendență" este condiția ființării poemului și însăși „chezășia invizibilei existențe a idealității" (H. Friedrich, op. cit., p. 138).

Așa stînd lucrurile, se poate medita la starea de spirit a eului producător care continuă să creeze, cu toate că „realitatea se dezvăluie ca insuficientă, transcendența ca neant, raportul față de amîndouă ca disonanță nerezolvată" (idem, p. 146). Mai mult, poemele produse sînt actualizarea unui proces ontologic și însăși schema ontologică ⟨motivația ontologică⟩ imprimă textelor mișcarea.

Toată problema stilistică este ca poetul, printr-o prelucrare particulară a materiei, să schițeze o mișcare de transcendere.

Interesant este că însuși felul negativ al acestei prelucrări sugerează, la mallarméeni, golirea materiei, spiritualizarea prin dematerializare. După Salinas, condiția poeziei „pure" este de a fi cît mai degajată de lucruri și teme. Năzuind la esențializarea discursului — ca va suprima elementele discursive (descriptive sau narative), va evita reprezentarea lucrurilor, pentru ca lumea obiectivă, în existența ei obiectivă, să nu poată fi recunoscută.

Toate procedeele ⟨mijloacele⟩ stilistice vor urmări în primul rînd *derealizarea* treptată (golirea treptată de empirie), deconturarea, diminuarea prezenței reale, deconcretizarea, desprinderea de „consuetudine", abolirea corporalității, sublimarea.

Universul poeziei va trebui alcătuit din elemente imprecis conturate, din obiecte (mai ales obiecte), ființe, evenimente (obiective, afective, spirituale) desprinse de orice legătură normală cu cauza, locul și timpul, fiindcă asemenea categorii implică și permit orientarea și sensibilizarea.

Elementele sînt „exilate", înstrăinate din timpul lor empiric într-un timp nedefinit și ipotetic, în zona unui „cîndva" evanescent și crepuscular. Pentru lucrurile desprinse din lăcașul lor, sustrase ordinii reale vor fi alese categorii temporale adecvate cufundării, absenței, neantului, tîrziului. Durerea, tragismul, amărăciunea sînt neavenite, ca tot ce implică o contingență cu umanul. Naturii nu i se lasă naturalul, spațiul obiectual tinde să se dereifice treptat pînă la fenomenul primar static, pînă la entitatea absolută, care nu mai are nimic comun cu lumea empirică, pînă la elementul cel mai general, mai nedeterminat, mai puțin limitativ.

Va fi evitat tot ceea ce, fiind transparent și imediat recognoscibil, te reîntoarce în contingent: materialele experienței cotidiene, sentimentele comune, familiare, omenești, adevărurile practice.

Această *derealizare*, această aerare a materiei este totuși consecința folosirii mijloacelor alchimiei verbale. Căci realul este abolit numai odată cu abolirea expresiei lui normale în limbaj. Pentru eliberarea de materialitatea lor brutală, lucrurile și întîmplările sînt făcute să-și piardă sensul vulgar și comun, prin descompunerea și recompunerea lor din părți rebotezate cu combinații complexe de cuvinte, care înmulțesc conotațiile apte să diafanizeze, să dematerializeze.

Poezia *Joc secund* de Ion Barbu pare să ofere o definire sui-generis a însuși procesului de structurare de care vorbim.

Din ceas, dedus, adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste
În grupurile apei un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi,
Și cîntec istovește ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Reprezentările și limbajul se metamorfozează, aici, pe măsură ce poezia comunică, în felul ei învăluit, chiar felul în care ar trebui să aibă loc acest proces în poezie. Sorin Alexandrescu și Dorin Teodorescu au urmărit cu precizie procesul de epurare și de esențializare a realității (adică a „ocaziei", a obiectului sau evenimentului, a elementelor de proveniență empirică).

„Umpluturile" discursive ale frazei sînt suprimate din perspectiva conciziei extreme și a purității — ceea ce explică și numărul constant mare de construcții nominale și de elipse. Elementele cotidiene sînt supuse unui proces de metaforizare consecutivă, asemănător unei puneri succesive în ecuație. Obiectul, prin asemenea transformări de retortă, este prelucrat și golit treptat de înțelesul comun, trivial, este dematerializat prin curățirea de „zgura sensurilor înrudite" și purificat în cadrul unui nou sistem de referință. Tehnica bazată pe sublimare și esențializare, pe care o confirmă structurile textului, se identifică — după toate aparențele — cu arta poetică însăși pe care același text o sugerează.

Prin multiplicarea și generalizarea procedeului *perifrazei* — care îngăduie metaforizarea consecutivă — poezia de acest tip va căpăta un aspect artificial și o structură de arabesc, fiind alcătuită din linii sintactice bogate în volute, complicate, greu de cuprins. Se produc, deci, două mișcări contrarii : materia este mai aerată pe măsură ce combinațiile devin mai complexe, concretul e pur și

simplu acoperit de arabescurile detaliilor și de reprezentările artificiale.

Dealtfel, în totalitatea lui, limbajul devine din ce în ce mai neobișnuit pe măsura dereificării — pentru că trebuie să sugereze abolirea realului, prin abolirea normalității și prin evitarea recognoscibilității.

Exemplificăm prin două din cele mai cunoscute poezii de Ion Barbu :

E temnița în ars, nedemn pămînt,
De ziuă, fînul razelor înșală ;
Dar capetele noastre, dacă sunt,
Ovaluri stau, de var, ca o greșeală.

Atîtea căile de fire stîngi !
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi :
Ochiu în virgin triunghi tăiat spre lume ?

(*Grup*)

Suflete'n pătratul zilei se conjugă.
Pașii lor sunt muzici, imnurile — rugă.
Patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare,
Vindecă de noapte steaua'n tremurare,

Pe slujite vinuri frimitură-i astru.
Munții'n Spirit, lucruri într'un Pod albastru.
Raiuri divulgate ! Îngerii trimeși
Fulgeră Sodomei fructul de măceș.

(*Poartă*)

Exprimarea se va afla tot timpul la limita imposibilului : discontinuitate în loc de legături logice, fragmentări, elipse, juxtapuneri de construcții nominale în loc de construcții sintactice explicite, topică nefirească, contorsionată, inversiuni fără justificare, anulări de opoziții gramaticale (singular/plural), simultanizări (de exemplu, simultanizarea succesiunii tempora'e și spațiale). Prin

frecvența lor simptomatică, mai ales frazele nominale devin marca stilistică a unei asemenea poezii. Caracterizarea pe care o face Émile Benveniste acestui tip de aserțiune ne oferă explicația : „În fraza nominală, elementul asertif, fiind nominal, nu este susceptibil de determinările pe care forma verbală le conține : modalitățile temporale, personale etc. Aserțiunea va avea acest caracter propriu de a fi atemporală, impersonală, nonmodală." (Problèmes de linguistique générale, N R F, Gallimard, 1969, p. 159). Se înțelege că excesiva evitare a oricărei normalități duce de la sine la slăbirea referențialității și la autonomizarea acestui limbaj.

Un limbaj autoreflexiv este deschis atribuirii de sensuri, fiind terenul propice polisemantismului. Polisemia se va putea provoca prin cîteva tehnici puse la punct tot de poeții mallarméeni care — specialiști ai magiei limbajului — au învățat să evite univocul și reîntoarcerea, prin el, la omenesc, natural, normal.

Condiționările, raportările gramaticale vor fi reduse oricît posibil, pentru ca, nestingherite de rigorile sistemului, cuvintele să-și pună în evidență multiplele lor posibilități semantice.

În mod similar, sintaxa va fi eliptică, raportările explicite vor fi suprimate sau înlocuite cu unele nefirești.

Avînd intenția să trezească sensurile adormite în cuvinte, poeții au descoperit posibilitățile jocurilor combinatorii, ale jongleriei verbale prin care se cedează — cum s-a spus — inițiativa cuvintelor. Astfel, cuvîntul la îndemînă va fi înlocuit — pentru că este necesar — cu contrariul lui, consecuția va fi determinată de asemănarea sonoră, nu de logică. Va fi binevenită orice prelucrare fonetică, morfologică, sintactică în stare să extindă ambiguitatea și — odată cu ea — reverberația polisemantică. Sînt de așteptat creațiile de cuvinte noi. Ion Barbu își ia, de pildă, de cîteva ori, această libertate originară („Uvedenrode", „cir-li-lai", „Vir-o-con-go-eo-lig", „Lir-liu-gean"), poate și spre a sublinia faptul că se află în posesia unui limbaj ideal. El se folosește de silaba onomatopeică primară înlăuntrul căreia stă ascuns numărul mare al tuturor viitoarelor înțelesuri.

Numai că polivalența extremă solicită ⟨cere⟩, pentru fortificarea credibilității, un suport riguros. Acesta a fost găsit demult : severitatea formală a versului. I. Barbu îl numea „versul legiuit : număr consolidator și incontrolabilă tradiție".

Ca manifestare a rațiunii lucide, apolinice, exactitatea formală intră într-o tensiune ⟨de contrast⟩ cu conținutul ambiguu. De altfel, după unii interpreți, chiar conținutul ambiguu e o consecință a excesului de precizie poetică. În *Eléments de linguistique générale* (Armand Colin, 1969, p. 192), André Martinet consideră că ermetismul este consecința extremă a tendinței poetului spre concizie și spre mărirea densității informaționale a discursului.

Ipoteza nu e lipsită de îndreptățire, întrucît neliniștea de a nu fi suficient de exact în descriere (a unui gest, de pildă, cum se întîmplă adeseori în acest tip de poezie) te împinge să recurgi la alte și alte cuvinte (fiecare venind cu trena lui de conotații), la lanțuri de metafore insolite, la parafrazări în interiorul altor parafrazări care, la un loc, întunecă, pînă la urmă, transparența sensului.

În spiritul celor spuse aici ar fi interesant de analizat cîteva din poeziile lui I. Barbu pornind de la *descripția* (vezi Pompiliu Constantinescu) pe care o conțin. *Lemn sfînt*, de pildă, păstrează reminiscențele, abia sesizabile, ale unei descripții riguroase ; rigoare care transgresează descripția.

În văile Ierusalimului, la unul
Păios de raze, pămîntiu la piele :
Un spic de-argint, în stînga lui, Crăciunul,
Rusalii ard în dreapta-i cu inele.

Pe acest lemn ce-aș vrea să curăț, nu e
Unghiu ocolit de praf, icoană vede !
Văd praful — rouă, rănile — tămîie ?
— Sfînt alterat, neutru, nepereche.

În orice caz, o parte din procedeele de ambiguizare descoperite de poezia „pură" au rămas moștenire tuturor poeților care mizează pe posibilitățile semantice multiple ale textelor lor.

Derealizarea pe care o efectuează și o întruchipează întreaga muncă de prelucrare poetică sugerează, deja, un sens al mișcării : spre o idealitate, prin desprinderea de substanța vieții. „Versul pentru Mallarmé — preciza Paul Claudel — era mijlocul prin excelență de a face să treacă realitatea din domeniul *sensibilului* în cel al *inteligibilului,* din domeniul *faptului* în cel al *definiției,* din timp în eternitate, din hazard în necesitate, închizînd-o într-o combinație numerică infrangibilă."

Să remarcăm că P. Claudel nu semnalează decît trecerea spre un alt „domeniu", spre o altă zonă, spre un alt nivel de generalizare.

Într-adevăr, felul cum structurează materia poeții din spața lui Mallarmé indică un sens al mișcării, nu și un sens anume.

Cititorul este, întrucîtva, „ajutat" să găsească un asemenea sens al mișcării, să se așeze pe direcția dorită și, apoi, să nu piardă din vedere calea spre un dincolo ; este „ajutat" prin cîteva repere, nuclee de semnificații — pe care le-am numit *mediatori.* Ei înlocuiesc toboganul silogistic printr-o inducție discretă.

În funcție de sensul mișcării, pe care o reactivează din loc în loc, rolul de *mediator* îl pot juca, în rețeaua lexicală a poeziilor : nume de lucruri, împrejurări, elemente care sînt purtătoarele unor entități categoriale (lumina, muzica etc.), reflectă o existență spirituală sau corespund unei teme ideale ; unele cuvinte din fondul inițiatic și ocult, apte să instruiască și să reveleze ; cuvinte raportabile la atitudini arhetip de ecou mitologic (referitoare, de pildă, la datoria spirituală, la sacrificiul eroic în numele rigorii sau, dimpotrivă, la existența nedemnă și la decădere) ; motive desprinse din mitosul originar și abstractizate pînă la a fi greu de recunoscut ; sintagme aluzive ; imagini reevaluate în sens emblematic etc.

Aceste cuvinte mediatoare — fiind raportabile la altceva, la o entitate spirituală de regulă — au, parțial, caracteristicile unor simboluri sau ale unor embleme. Pentru a le găsi, a le întrezări în masa cuvintelor pe acelea care trimit la o existență spirituală, la „încor-

darea spre un dincolo", la idealitatea pură, ai nevoie de ceea ce Mallarmé numea *privire absolută* (regard absolu), iar Jorge Guillén — *ochi spirituali.* „Ochii spirituali" înlocuiesc — după Guillén — eul personal, devenind „oglinda plenitudinii lumii și a structurii pure a existenței ce transpare prin ea" (apud H. Friedrich, p. 199).

Gradul de transparență simbolică a *cuvintelor-mediatoare* e diferit de la poet la poet sau de la un poem la altul. Dar depinde într-o mare măsură și de gradul în care tradiția culturală a reușit să confirme și să acrediteze raportările simbolice. Altfel zis, inteligibilitatea aluziilor, a trimiterilor înlesnite de *mediatori* depinde și de receptivitatea culturală a destinatarului, de plasticitatea sistemului lui de așteptări.

În cîteva poezii, de pildă, poetul român I. Barbu, spre a realiza o alunecare lentă spre ceva superior, de ordin spiritual, folosește *mediatori* acum, după decenii de lectură, nu foarte greu de decelat, precum : simboluri de sorginte mitică, dar reconvertite estetic, imagini de maximă cuprindere spirituală, gesturi care includ un etos al inițierii, spații și obiecte simbolice (cercul, oul, soarele, cămara, nunta, nadirul latent, inelul, spirala Căii lactee, cetățile sau țările-simbol — Isarlîc și Galaad), noțiuni geometrice („eptagon", triunghi, pătrat) raportabile la obsesia pitagoreică a rigorii și perfecțiunii.

Acești *mediatori* au, după părerea noastră, un nivel mai mare de inteligibilitate (raportabilitate) decît cei folosiți de Mallarmé atunci cînd transgresează universul cotidian limitat, în numele cosmosului organizat sub semnul frumosului. Pe cursul vag direcționat al poeziilor (explicabil și prin sistemul de așteptări al cititorului român, specificăm iarăși, al cititorului de azi), mediatorii duc sensul în pragul configurării (ca în alt tip de structurare, mai tradițional), și interpretările date textului tind să fie asemănătoare. De altfel, tonul *imperativ* și *mediatorii* folosiți implică, într-un fel sau altul, chiar îndemnul de respingere a nedesăvîrșirii și a devălmășiei, care se face — deducem noi — din perspectiva unei ordini severe, cristaline, armo-

nioase, radical diferite de dezordinea existenței cotidiene.

Mai ales de structura semantică a cuvintelor mediatoare va depinde măsura în care poezia, după ce va schița o mișcare de transcendere, va continua să rămînă impenetrabilă și să-și sporească sensurile, cu fiecare val de ipoteze și supoziții lansat de cititor. De aceea, cînd intenționează ca textul său să-și păstreze un semantism nelimitat, după ce i-a provocat cititorului un interes special pentru cursul — presupus — al „demonstrației", poetul va așeza din loc în loc — spre a-l ademeni — mai ales simboluri autarhice, fără tradiție, deci fără structură semantică obligatorie, în fond un fel de pseudo-simboluri.

Asemenea vocabule insolite — apte să reverbereze aluzii absconse — se sustrag unei înțelegeri limitative și transmit această trăsătură a lor ansamblului poetic (macrotextului).

Auxiliari, stimulatori acustici, tehnici specifice

Modelul acesta de producere — (și varianta mallarméană în chip special) — se sprijină pe virtuțile catalitice ale semnificației pe care o reverberează totdeauna latura fonică a poeziei. Eufonia — ca manifestare a limbii — își găsește un rost simbolic în această poezie, întrucît concordă cu omogenitatea și armonia universului (imaginate și rîvnite).

Cei mai mulți poeți din această speță au pus temei pe fonetică și nu din pedanterie și prețiozitate, cum credea G. Călinescu despre Ion Barbu, minimalizînd nu atît importanța problemei, cît pe poet. I. Barbu, de al cărui exemplu ne vom servi și în argumentația de mai jos, credea în eufonie (obținută prin rime interioare, numeroase și subtile aliterații și asonanțe) ca o componentă oarecum obligatorie și programatică a versului : „mi-am poleit versul cu cît mai multe sonorități. Pe lîngă unitatea spirituală, adaug și una fonetică."

Descendenții poeziei lui I. Barbu s-au străduit, și ei, să păstreze o continuitate melodică, să omogenizeze cuvintele spre a le face permeabile și docile, prin așezarea, metodică, în texte a unor serii de identități și similitudini. (la Dan Botta, ca la orice emul, lucrurile sînt și mai vizibile).

Lui I. Barbu stimulative i s-au părut, de asemenea, ritmurile. În evoluția poeziei sale a fost observată o bruscă reorganizare a acestora, o veritabilă „histerizare" a prozodiei, care pare, dintr-odată, preocupată să urmeze procesul de densificare a expresiei. Și nu e cazul să ne îndoim că, la un teoretician subtil cum era I. Barbu, fenomenul s-a declanșat întîmplător. Prozodia rafinată, cu impulsuri savante, nu poate fi pusă în seama exceselor și a autonegării și nici numai a nevoii de pură expresivitate.

E foarte posibil ca I. Barbu să fi împărtășit credința că un tempou și o ritmică anume ar fi capabile dacă nu să provoace eliberarea spiritului și o dispoziție particulară de receptare, cel puțin să vestească ori să sugereze jubilația spiritului eliberat. Tempoul și ritmul s-ar cuveni interpretate ca avînd — împreună cu concizia octosilabului — rosturi speciale în ceremonialul magic al inițierii, ca „tehnici" de exorcizare, transmițînd fiorul mistic al așteptării. Cel puțin, pentru cititorul inițiat, ele astfel există. Pentru acest cititor, dată fiind ordinea inaparentă (dar reală) din univers, corespondența ocultă dintre lucruri, precum și imanența Armoniei în cosmos, inițierea în ritualul contemplării esențelor nu poate avea o altă cale în afara simbolurilor ezoterice, a imaginilor fundamentale (emblematice) și, mai cu seamă, nu se poate dispensa de o cadență cu totul particulară a rostirii.

Puritatea aeriană a incantațiilor cu ingenuități de descîntec și vrajă eufonică pregătesc atmosfera. Ritmurile speciale se adaugă formulelor incantatorii, impersonale, pentru a crea tensiunea care face posibilă depășirea (mistică) a persoanei și atingerea „extazei", a stării absolute a intelectului, cînd

elementele universului sînt percepute în simultaneitatea lor.

În acest fel de poezie, important nu este — să ne amintim — ca partenerul-cititor să stabilească, în final, raportările și nici să înțeleagă pe deplin simbolurile, lucru care i-ar satisface exclusiv curiozitatea euristică.

Fiindcă acestei poezii nu îi este dat să exprime idei ci să sugereze o pură direcție spre un Absolut întrevăzut sau presimțit, importantă cu adevărat este ridicarea cititorului la o stare de disponibilitate totală, adică aducerea lui în situația de a aștepta și de a năzui.

Exact ca într-un ritual de inițiere, contează doar drumul spre mister, iar pregătirea pentru marea experiență a transcenderii este de multe ori actul suficient : începutul și sfîrșitul. Iar întreținerea și intensificarea stării de spirit pe parcursul acestor preparații se întemeiază nu pe altceva decît pe *ritm*.

Tot astfel, ritmurile jubilatorii sînt concepute spre a prevesti inițiatului infinita bucurie a eternității, a dominării informului, a accidentalului.

Din exemplele analizate mai sus se deduce că poeții care adoptă mai ales varianta mallarméană a acestui model de producere se pot folosi de virtuțile stimulative ale laturii fonice sau pot conta pe o superioară unitate a sunetului și sensului. (în felul cum o înțelege J. Cohen în *Structure du langage poétique).*

Prin omogenizarea fono-semantică la care aspiră, poezia din această categorie se constituie și ca o contrapondere la permanenta tendință exclusivistă și dominatoare a funcției referențiale a limbajului. E de prevăzut ca o astfel de poezie să reapară, ca o compensație, ori de cîte ori — în evoluția ei sinuoasă — gîndirea umană va împinge în uitare sentimentul, de care vorbea M. Foucault, al înrudirii profunde dintre cuvînt și lume, atît de puternic cu secole în urmă.

Cu o motivație și ontologică specifică, concepută ca o formă de cult (cu un prim sacerdot în persoana lui Mallarmé), „poezia pură" este, într-un fel, obligată

să folosească stimulatorii de tip senzorial și conotațiile particulare reverberate de latura fonică. Pentru toate celelalte variante ale acestui tip de producere prin structurare cu semantism obscur, acești stimulatori au statut facultativ.

Din motive pe care le vom expune puțin mai departe, poetul care adoptă acest mod de producere trebuie să ia în serios *intitularea poemului,* precum și scrierea unor arte poetice și a unor texte teoretice, apte să stîrnească în cititor orgoliul participării la un act neasemuit și sentimentul elitei. Și aceste elemente sînt capabile să creeze, să cucerească și să întrețină un cititor.

2. *Alte variante de structurare cu semantism obscur*

Prin raportare la varianta mallarméană a acestui model, se desprind cîteva concluzii valabile pentru toți cei care mizează pe avantajele polisemantismului (semantismului obscur).

O concluzie cu caracter general ar fi aceea că, de fapt, poezia de acest tip nu are nevoie — spre a-și atinge parametrii de funcționare — de toate operațiile de prelucrare folosite de Mallarmé și de toți cei ce au adoptat modelul lui de producere cu „frustrare de sens". În fond, are nevoie de foarte puține elemente. Esențial este să-l prinzi pe cititor — într-un fel oarecare — în cursa textului. Poți, desigur, să-i oferi — în acest scop — obstacole pe care să creadă că le depășește spre a trece îndîrjit mai departe, să-l determini să zăbovească, meditativ, în jurul unor sintagme sau al unor cuvinte pe care să le considere chei de înțelegere sau de mediere a sensului. Sau, lăsîndu-l să rătăcească (de bună voie, se înțelege !) în rămurișul încîlcit al cuvintelor, poți să-l faci — prin mici trucuri stilistice — să se iluzioneze (știind, în același timp, că iluzia lui nu va fi răsplătită !) că, pînă la urmă, drumul se va limpezi și călătoria va fi priincioasă.

În fine, poți să apelezi și la forțele senzoriale ale limbajului (ritm, sunet, tonalitate, repetiție hipnotică), care, în afara „farmecului sonor evanescent" (Benn), provoacă o vibrare care irizează fragmentele ; ele vin

cu conotațiile speciale ale „armoniilor semantice superioare".

Dar — pentru că ai a face cu un cititor autentic, îl poți ademeni, cu aproape aceeași șansă, în cursa textului numai prin semantismul obscur al acestuia.

În general vorbind, asemenea poezii emană o magie anume și dețin o forță înrobitoare, căreia cititorul cu greu i se va sustrage. Ființa umană, setoasă de certitudini, e înclinată să nu admită vreodată că acolo, în text, nu se află un sens anume. Poetului nu-i rămîne decît să întrețină această nobilă confiență.

Riscuri ; remedii

Riscurile poeziei de acest tip depind de calitatea spirituală a cititorului ei. Dacă acesta este chiar partenerul ideal, conștient de coparticiparea sa la actul creației, poetul nu va avea de ce se teme că poemul său va pierde, pe parcurs, prin obscuritate, interesul de lectură. În acest caz, inițiativa va fi a cititorului, și încă de la bun început.

Dar, am văzut că, odată intrat în interiorul acelei incinte sacre, în spațiul poemului ca „organizație lirică" (G. Călinescu), și cititorul obișnuit — mai puțin sau deloc conștient de rolul său — se poate simți prins de solidaritatea magică a elementelor componente.

Riscul — în cazul acesta — este ca autorul să nu reușească să-l determine pe cititor să treacă pragul acestui lăcaș. Un rol important în prevenirea acestei situații îl are *titlul*.

Titlul — ca promisiune și ca prim vector (indicator) al unui sens potențial — este în măsură să creeze starea de spirit favorabilă abordării textului. Aureolat de o îndelungă tradiție, titlul oferă și o garanție de seriozitate și profesionalism.

Tot astfel, adoptarea unei forme fixe, a unui cadru formal — a catrenului de exemplu — te constrînge să iei în considerație conținutul cam în același fel și cu aceeași eficacitate cu care o face rama pusă peste o pictură tașistă.

Din aceleași rațiuni, nu trebuie neglijate : aspectul grafic, dispunerea în pagină, calitatea tipografică a literei și tot ce ține de „ținuta" textului și de puterea lui de fascinație.

Felul cum debutează poemul poate fi hotărîtor. Lui Mallarmé însuși nu i-a scăpat importanța problemei recomandînd, de pildă, începutul sonor, de fanfară, de a cărui surpriză să poată profita în continuare poemul : „Ces nymphes, je les veux perpétuer" (din *l'Après-midi d'un faune*).

Tot el preconizează începutul care înșiruie bănuieli și îndoieli. Ispititoare sînt și începuturile fluide, care lasă impresia continuării unei conversații inaugurate demult sau a prelungirii, cu voce tare, a unui gînd. O întrebare fără adresă pusă de un vorbitor neidentificat, cuvintele vreunui personaj sînt și ele în măsură să trezească curiozitatea. În incinta sacră a poemului îl pot determina să intre pe cititor și cîteva propoziții perfect inteligibile, așezate în zona liminară.

De altfel, astfel de propoziții își vor avea locul lor necesar și undeva în interiorul poemului, ca un răgaz (nu și meditativ) oferit cititorului. Deși vor părea o revanșă a funcției referențiale a limbajului, care și-ar lua drepturile și și-ar demonstra astfel legitimitatea, în joc va fi tot inteligența poietică în căutare de echilibru. Conștientă de eșecul utopiei căreia i se dedică și pentru a preîntîmpina victoria absolută a aleatoriului, aceasta se va limita la crearea unor astfel de momente insulare.

IV Structurare minimă fără adaos de sens

Clasificarea întemeiată pe gradul implicării subiectului în obiect prevede, teoretic, posibilitatea unei poezii constatative, descriptive și impersonale.

Pentru a înțelege caracterul insolit al acestui subtip de producere, să-l raportăm la statutul tuturor celorlalte subtipuri de structurare. Raportarea este obligatorie, căci tendința unor poeți de a practica o asemenea poezie — cîtă există — s-ar putea explica prin dorința de delimitare de însuși modelul structurării, probabil, din pri-

cina caracterului implicit sau explicit demonstrativ al acestuia. Avansăm ipoteza, întrucît, pentru evitarea „demonstrativității", modelul structurării și-a găsit mereu soluții și unele au devenit — cum am văzut — tipuri noi de producere. Nu ne ocupăm de dialectica aparițiilor și cea a decăderii acestora, dar e ușor de presupus existența unor opoziții active și a unor delimitări voite în interiorul modelului.

Între tipurile menționate, *structurarea cu acumulare de sens* presupune — după cum am arătat — cea mai transparentă (clară) organizare de tip silogistic. Convergența ei retoric „demonstrativă" a putut fi evitată, parțial, fie prin renunțarea la prezența „premiselor" care pregăteau eliberarea unui sens (cazul *structurării cu adaos de sens),* fie prin atenuarea prezenței „premiselor" și prin renunțarea la medierea unui singur sens, adică prin deschidere polisemantică (cazul *structurării cu semantism obscur).*

Mai exista o singură soluție, una radicală : aceea de a renunța și la „premise" (ca trepte ale „demonstrației") și la preocuparea de a induce un sens ori o multitudine de sensuri. Dar aceasta presupune scoaterea din ecuație a *eului producător* și o structurare *zero.* Ceea ce pune sub semnul întrebării conceptul de poezie.

Chiar și în cele cîteva literaturi naționale cu o dezvoltare istorică armonioasă și cu o mare diversitate stilistică, apariția unui asemenea subtip de producere — întemeiat pe soluția radicală a obiectivării — este improbabilă. Și firesc, căci ar fi nevoie pentru aceasta de o lume în care să domnească — triumfător — binele și frumosul și care să se simtă excedată de numărul ei de valori. Ivirea acestui mod de producere rămîne o simplă ipoteză, impusă de un sistem care ierarhizează pe principiul intensității implicării eului producător.

Sigur, de-a lungul timpului au fost poeți pe care, în parte, i-a mulțumit „reciprocitatea realității meschine", cum spunea Kayser. Să ne amintim, de asemenea, de poezia narativă sau dramatică bazată pe conexiune obiectivă și pe logică. Fragmente strict descriptive pot fi identificate în destule locuri, și a existat chiar o modă

a poeziei descriptive — săgetată de Hölderlin în „Poezia descriptivă" (1798) :

„Aflați ! Apolo a devenit zeul gazetarilor (ca Paul din Tars, cum spunea Arghezi — „băiat de prăvălie", n.n.) Iar omul lui este cel care îi povestește conștiincios faptul."

Ne vin în minte, nu mai puțin, și poeziile care se alcătuiesc în mare parte (dar nu în totalitate) din notația de presimțiri, de evenimente afective și spirituale, ca și tentativele de prozaizare apărute, cu o anume regularitate, de-a lungul istoriei poeziei, (iar acum în val copleșitor, monoton).

Semnalăm aici o poezie de Luca Ion Caragiale (1893—1921) preluată în antologia Pillat-Perpessicius. Cititorul va putea remarca singur prioritatea absolută a acestui text față de numeroase producții moderne :

„... Et ecce infantia mea olim
mortua est, ego vivo..."

(St. Augustin)

Cînd mi-ai cerut să-ți scriu despre Tudor
Vladimirescu,
poate nu m-am gîndit la nimic,
dar mi s-a părut curios
să-ți scriu ceva despre el cînd nu-l cunosc...
Cunosc o brînă la Sinaia unde cresc
întîi brebenei vineți, albi sau roșii — cresc
în candele plăpînde și răcoroase din zăpadă ;
îi cunosc și azi ca altădată...
Cînd mi-ai cerut să-ți scriu despre Tudor
Vladimirescu
era-ntr-o dimineață de dezgheț în care eram trist
fiindcă văzusem un cîine strivit
de un automobil, — și rămăsesem scîrbit
de bietul lui trup schilod și noroios...

Dintr-o carte de citire știu că Tudor Vladimirescu
era frumos.
Cînd îmi făceam, acasă, clasele primare
și învățam — din toate — noțiunile elementare,
venea un profesor bătrîn și trist
fiindcă îi murise un băiat la șaptesprezece ani
de tifoidă,
purta o redingotă lungă și înverzită
și o pereche de ochelari de presbit.
Primăvara îl așteptam în curte,
sub liliacul de la bucătărie,
unde ciuguleau, prostește, găinile rotunde.
Lecția putea să fie
de istorie, de aritmetică, de geometrie ;
îi cunoșteam
pe Moise, pe Abraham
în pildă vie
și învățam
ce e un verb și ce-i un substantiv,
la ce răspunde un dativ
și recitam apoi cu nerăbdare,
ce fluvii curg în continentul cutare și cutare ;
citeam în cartea de citire fragmente instructive
despre cum crește viermele de mătase,
despre cîmpiile țării noastre — mănoase,
și alte lucruri instructive.
Atunci învățam pe dinafară
poezii despre descălicare,
povești duioase cu Ștefan cel Mare,
Mircea cel Bătrîn și Alexandru cel Bun,
care fusese un domn slab fiind prea bun...
În odae soarele cădea
într-un trapez care se destrăma,
lin și încet,
dealungul pe parchet...
Oltenii treceau cu strigăte obișnuite — afară ;
Ne apropiam de vacanțe — era vară.
În salon pozele fuseseră acoperite ;
cuferele, mirosind a naftalină, stăteau deschise...
Era o după-amiază albă și moleșită...
Atuncea am citit despre Tudor Vladimirescu ;

i-am văzut poza în cartea de citire,
purta o căciulă și o mustață lungă și subțire.
Profesorul presbit și trist spunea
că Tudor Vladimirescu fusese un erou,
și-l omorîse un om rău
care fiindcă era grec, își zicea Ipsilanti,
că el luptase pentru noi
și mă miram că el ne cunoștea pe noi
și nimeni dintre noi nu-l cunoștea,
și nici mama mare nu avea
o fotografie de a lui.
Fără să vreau, îl confundam
cu Horia, Cloșca și Crișan
și alții care muriseră tot pentru noi
ca, de pildă, Isus sau alți eroi.
Într ziua aceea mi-am închipuit și eu
că sînt, ca Tudor Vladimirescu, un erou,
și de aceea am urmărit
motanul roșu, șiret și somnoros
care se pitula în calea părăjinită din dos.
Spre seară, însă, l-am uitat ;
aveam lecții pentru a doua zi de învățat
cu stepe, un Tigru și Eufrat...
De atunci atîtea au trecut,
atîția au murit,
eu însumi într-atît am murit
și atîtea vieți din mine au trecut,
de sînt copilăriei mele un necunoscut...
Cînd mi-ai cerut să-ți scriu despre Tudor
Vladimirescu,
m-am gîndit
la toate acestea și am fost trist
din pricina cîinelui strivit
și mi-a fost milă
că am simțit atît de bine cum vremea a strivit
copilăria-mi inventivă și subtilă,
cu ilustrații din cartea de citire,
cu zile adînci de înflorire...
Și de aceea am fost trist
și m-am simțit mihnit
cînd mi-ai vorbit despre Tudor Vladimirescu.

Să citim cu luare aminte textele mereu imprevizibilului Bacovia. Există strofe întregi în cîteva din poeziile lui în care emisia este aproape indiferentă la organizarea semnificației și la raportul de determinare dintre lucruri :

Toamna-n grădină și-acordă vioara,
Strada-i pustie...
Orașul e plin de hambare, —
De piinea cea nouă duduie moara.

O frunză s-a lăsat pe-o mînă-ntinsă care cere...

Orașul gol...
Cetate depărtată ;
Frunzișul smuls...
De firele electrice, paralizată,
O pasăre cade-n oraș, ca o tristețe mai mult.

Și înserează..., și e tăcere...

(Note de toamnă)

E frig, iarnă...
Vreau să gîndesc la anii mei pustii —
Nu mai aștept pe nimeni,
Nici o speranță.
Nimeni nu mai este liber...
Vreau să gîndesc la anii mei pustii —
Închide oriunde,
Închide ușa — e frig, iarnă.

(Din vremuri)

Veacul m-a făcut
Atît de cult,
Încît mă uit
Peste oameni.
Am învățat atîtea
În timpul din urmă,
Că sîntem
La un punct însemnat.
S-ar putea face
Multe reforme.

Mă gîndeam singur,
Eram fără nimeni.
Și tocmai, azi
Au venit musafiri.
— Tu ce dai, eu ce dau...
A, de cînd nu ne-am văzut.

(Vizita)

E frig la cîmp
Sînt încă
Resturi de zăpadă.
Mărunte flori
Prin șanțuri.
Departe,
Soare tînăr
Fuge...
Zefir,
Azur,
E frig la cîmp...

(Pastel)

În asemenea poezii, în care nu e exclus ca suspendarea raporturilor și absența intenționalității să fie pur și simplu consecințele unei pierderi de energie, se prefigurează, totuși, un mod de producere întemeiat pe *redare*.

În orice caz, va fi ușor de recunoscut în textele de mai tîrziu, chiar foarte tîrziu dacă-l vom pune la socoteală și pe Luca Ion Caragiale, ale lui C. Abăluță, Marin Sorescu, Petre Stoica, Victor Felea tehnica pe care o identificăm aici : antologarea de gesturi, de gînduri, de constatări imediate, de fapte și întîmplări văzute, parcă, în răstimpul însuși al redactării.

Dar în nici una din aceste situații nu se constată cutezanța de a păstra, deliberat și pînă la capăt, tonul impersonal, de a înfrunta inerțiile de lectură ale cititorului obișnuit să se simtă învăluit în lirism și de a infirma, astfel, însăși ideea — statornicită demult — că, sub oricîte forme, poezia trebuie să fie creație, expresivitate, intensitate.

Alcătuirea unor poeme care să noteze alb și să presupună suspendarea totală a subiectivității reflexive sau imaginative ar proba un grad imposibil de imaginat de luciditate și de rafinament artistic și ar indica apariția unui cititor atît de bogat lăuntric, încît să aibă de unde oferi (cu o generozitate ce-ar ține de miracolul lăstăririi din senin a unui lemn uscat) sensuri și lirisme, ca să zicem așa. *În consecință, vom vorbi — în cele ce urmează, nu de o structurare „zero" ci de o structurare minimă, și care nu e urmată — ca în alt tip de structurare, de adaosul de sens.*

Dar și pentru ca poeții să recurgă la o structurare minimă (chiar minimă) trebuia ca poezia concepută altfel — ca structurare orientată — să nu mai dea, dintr-un anumit punct de vedere, satisfacție. Va fi vorba numai de producerea conștientă și în replică a unor asemenea texte, care, se înțelege, se deosebesc fundamental de producțiile modeste ivite, vai, printr-un efort colosal de inspirație.

Dacă unii producători vor apela la această soluție, rezultă — deducem noi — că grilele ordonatoare, lentilele deformante, prestigioasele coduri retorice, preocuparea însăși de a prelucra și orienta într-o direcție mitică, simbolică și speculativ-metafizică vor fi și devenit, pentru ei, obositoare. Și e posibil ca poeții să simtă nu atît sterilitatea speculației metafizice, cît mai ales *mecanica* transcenderii realității. Și ar mai fi încă un fapt. Supus legilor coerenței și consecvenței, valorizînd realul și încercînd să ne determine să vedem altfel lumea, procesul poetic întemeiat pe structurare se expune acțiunii forțelor coercitive din afară și înrîuririi ideologice. Este el însuși, în fond, o manipulare ideologică și e de presupus ca poeții să ajungă să fie iritați, la un moment dat, de toate direcționările, modelările și orientările pe care și le impun sau de care trebuie să țină seamă.

Indirect, mecanismul modelului structurării își revelă uzura și ajunge să devină — pentru unele sensibilități — antipatic.

Se produce, așadar, în interiorul fenomenului poetic o reacție și aceasta este grăbită — cum presupunem — de factori din afară. Reorientarea ciclică spre realitate

și simplitate o vom lua drept un simptom al dorinței de adevăr, de adevăr în genere. Nu de o orientare antilirică ar fi deci vorba, căci tot o *orientare* ar fi și aceasta.

Mimesisul la care va aspira o asemenea poezie va da — ca să zicem așa — satisfacție morală, întrucît convenția, deci „minciuna" literaturii, în momente de criză a valorilor, începe să doară ca o minciună, ca oricare minciună.

Recuperarea concreteței, a soliditătii realului, redescoperirea fascinantei prezențe a obiectelor nu sînt consecințele unui simplu act estetic negativ, de tip avangardist, ci a unuia existențial, de regîndire a raportului nostru cu universul.

În textele în care se constată această tendință — prin forța lucrurilor încă puține — semnificative nu sînt proliferarea obiectelor și prioritatea dată întîmplărilor mărunte ale vieții, ci nuditatea și neafectarea cu care sînt descrise și consemnate ele, privirea — ce nu pare condiționată de ceva — care observă.

Acuta priză la real, pe care o presupun poeziile ce tind să intre în această categorie, nu atît dintr-o voluptate a concretului derivă, ci dintr-o anumită sete de autenticitate. Poetul încearcă să se rostească simplu, fără excese imagistice sau de reflecție, fără a disprețui, fără a relieța, ca și cum i-ar fi revenit datoria să pregătească corect exponatele unei lumi ce își așteaptă pieirea. O lume care trebuie și merită să fie cunoscută așa cum este.

Vom fi mereu nevoiți să admitem intervenția unor factori externi, capabili să accelereze nașterea sau reluarea unui mod poetic. Aceștia acționează, însă, numai prin procură estetică — ajutînd mecanismele să-și înțeleagă (revele) uzura. Oricare ar fi explicația acestei poezii „realistice", fapt este că sîntem în măsură să constatăm posibilitatea ființării și chiar tendința de configurare a unui nou *mod* poetic, ultimul în ordinea apariției și *cel mai de jos* ca nivel al structurării obiectului.

Prin ce s-ar defini acest tip de producere? Tema de lucru a producătorului pare simplă și totuși nu e.

În procesul „facerii", lucrurile și întîmplările (faptele) sînt înfățișate sub regimul percepției strict concrete, fenomenale.

Gîndirea producătoare trebuie să redea, să relateze, să reprezinte, să reproducă, să zugrăvească. Ea nu atribuie sens, nu dă perspectivă, nu amplifică, nu deformează, nu transfigurează și nu substituie existentul. Poetul va spune, neutru, ce îi e dat să vadă sau va mărturisi detașat ce îi e dat să simtă, să trăiască. Configurația materiei lui poetice nu va indica o direcție anume a valorificării și nu va purta semnele intensificării. *Simplex apprehensio* care reflectă obiectul, poezia presupune, în acest caz, doar o transpoziție — o *adaequatio rei*.

Subiectul se efasează sau dispare în spatele obiectului, care, astfel, e reprezentat empiric.

Pe scurt, din punct de vedere semiotic, aici se preiau mărcile și se echivalează toate *semele* cunoscute ale elementelor înfățișate. Nu se atribuie și nu se selectează *seme*, sînt corelați functivi vechi, iar conținutul și expresia sînt cunoscute dinainte de destinatar și de subiect. Un sistem de vehicule transcrie proprietățile culturale atribuite unor lucruri și fapte, printr-o codificare totuși anterioară a experienței perceptive. Între subiect și obiect și între produs și destinatar funcționează mai ales *coduri de recunoaștere*. Elementele planului conținutului unui cod coincid, satisfăcător, cu elementele planului conținutului unui alt cod.

Ca să precizăm statutul acestui mod poetic ar trebui poate să revenim la definiția poeziei ca *structurare cu adaos de sens*. În prealabil, în această poezie gîndirea producătoare execută, de regulă, descrierea unor lucruri, ființe, fenomene, evenimente (din sfera naturii, societății, istoriei, literaturii, a psihicului), pentru ca tot ea să dea apoi perspectivă materiei, să o proiecteze mitic, simbolic, speculativ — metafizic etc. De multe ori operațiile sînt ușor de disociat, întrucît cea de-a doua se desfășoară în ultimele versuri și atitudinea contemplativ-intelectuală din care se nutrește o face decelabilă și îi dă autonomie.

Sub această incidență, și dată fiind atitudinea detașat-contemplativă ce o caracterizează, nu ar fi lipsit de rațiune să socotim poezia *„realistică"* drept varianta (ce tinde la *zero*) a poeziei de *structurare cu adaos de sens*. Cu atît mai mult cu cît procesul ei de producere nu exclude o anumită încordare intelectivă : nu preocuparea de a da un suprasens materiei, ci aceea de a nu-i da, chiar și din întîmplare — unul. Unul cu o intenție sesizabilă. Nu exclude de fapt nici lirismul subteran, nici deschiderea mitică involuntară, însă ivite ca efect îndepărtat și nu ca o amplificare deliberată.

Demersul producătorului nu este, deci, atît de simplu pe cît ne lasă să credem simplitatea produsului. „Raportarea" tinde să-și găsească de la sine și peste voința autorului o direcție. De aceea, e corect să vorbim de o *structurare minimă* și de o *tendință*.

Să analizăm aici cîteva din textele care se apropie de „idealul" structurării minime. Reproducem, la început, trei poezii de C. Abăluță :

Secunda se-nclină în odaia goală
totul e așa cum l-am lăsat
la gura podului s-au strîns păsările
și mama lîngă fereastră citește ziarul
vîntul i-aduce la geam cîte-o frunză
degetele mele plutesc în oglinda rece
nimeni nu trece pe stradă și-mi aduc aminte
de-o fată cu plete lungi.

(Iubire)

Mama a murit
tata s-a dus să achite datoria
unchiul meu și-a luat o amantă
stau în casă și încerc să citesc
vîntul trebăluiește pe sub uși
moștenitorii caută prin ziare
spărturile vocilor se succed
văduva de sus îmi spune-o anecdotă
din gară ies țăranii fețe coșcovite

prin grădini sînt locuri cu flori și pisici
un orb întreabă din casă în casă
eu citesc și zăpada începe să cadă
pustiitor.

(Glossă)

Doar dacă stăm să ne gîndim
se face frig afară și cloncăn iar găinile
vine poștașul și lasă un plic
pe fereastră acolo unde nu bate ploaia
prin sertare se leagănă foi mîzgălite
chiriașul din fund și-a bătut iar nevasta
se-aude că vor introduce claxonul de toamnă
mîinile au ros buzunarele și-acum
rîcîie prin țărînă.

(Era o toamnă nesfîrșită)

Poeziile sînt dominate de modelul mental al consemnării. Poetul își studiază mișcările, rememorează sau observă ce se petrece în imediatețe, sesizează, fără urmă de afecțiune ori dramatism, ce i se întîmplă, consemnînd minuțios și mohorît totul, ca mînat de o curiozitate rece.

Propriile acte sînt percepute și semnalate ca niște fapte petrecute demult și, în orice caz, altcuiva, de unde și senzația de detașare astenică. Rareori în poezia noastră s-a atins un atare nivel al modicității și s-a rîvnit mai puțin transgresarea faptelor. Întîmplările și gîndurile consemnate nu au magnitudine și nu posedă nici măcar acele însușiri care, nepretențioase, dar inteligent poziționate pe pînza poemului, pot să închipuie halo-ul măreției.

Din analiza felului cum se produce, în planul imediat al scriiturii, înregistrarea deducem o posibilă procedură specifică acestui tip de producere: constatările dintr-o anumită sferă (a mișcării, acțiunii și gesticulației) sînt urmate firesc și fără vreun raport perceptibil de subordonare, fără vreo legătură implicită, secundară, simbo-

lică etc., de „evenimente" de alt ordin (de ordin sufletesc, de pildă).

Condiția ar fi, deci, ca nici o relație directă de determinare să nu se poată stabili între faptele, întîmplările, actele „enumerate".

Cîteva din poeziile lui Petre Stoica care tind să ilustreze modelul de producere în discuție confirmă importanța acestei proceduri :

Resturile stăvilarului din primul război
scheletul unui ciine
cozorocul de la chipiul cantonierului mutat
la oraș
cutii în care au fost cîndva detergenți
lucruri arse zdrențe coceni de porumb
o oală de noapte spartă crește sub ea o floare
de aur
elipsele unui fluture numit amiral

și pe celălalt mal
mii de sălcii plîngătoare

(Alt pastel)

O femeie tricotează în stradă din cînd în cînd
intră în casă și trage o dușcă de rachiu
un copil mînă o capră cu burta plină de pietre
și autobuzul lasă pe rănile gardurilor pansamente
de praf
pe lîngă moara părăsită de aproape două decenii
aleargă o coroană mortuară din flori de hîrtie
profesorii fac naveta au în servietă usturoi și
caiete în care
crapii încurcă timpul prezent cu timpul trecut
sosește și după-amiaza toridă clipa în care nu mai
tresari
și toate au un gust de motorină.

(Poem idilic)

Un țambal care nu mai seamănă cu un țambal
un acord de romanță urmat de o tusă-nfundată

un tranzistor cu glas de broască
un cîine fără o labă un cap de berbec o găină
golaşă
un şoarece cu privirea extrem de duioasă
o duzină de purici de rasă
o sacoşă cu pîine destul de uscată
un ardei arzînd în sfeşnicul solniţei
o listă de preţuri verificată de cîteva muşte
curioase
un buzunar cu seminţe de floarea-soarelui
un pix fără pastă
un nor de fum de ţigară în care
se zbate o scrumbie afumată
un văr de la oraş are bicicletă cu gaz
un contabil un străin de sat un surdo-mut un bici
un versificator
un tractorist (fără bască) un mincinos un gropar un boiangiu un delegat un invalid un fîntînar un
zootehnist
un mosor un prost un cleşte un pensionar şi alte persoane de seamă
o dezbatere pe teme piscicole
şi o discuţie despre bomba cu neutroni
negări şi tot atîtea afirmări
proverbe zicători ghicitori
amintiri fără rost
un picior în fund
sughiţuri
ciupituri
leapşa
şi în faţa intrării un cal în ploaia rece de toamnă

(Bufetul seara)

Figurile — puţine cîte sînt în aceste texte — nu fac dovada intenţiei de potenţare ; mai curînd s-ar zice că decupează, concretizează pictural sau se constituie într-o divagaţie plastică.

Aproape toate „întîmplările", gesturile, obiectele sînt tratate egal, cu grija parcă de a nu deschide din nebăgare de seamă — printr-un decupaj invo-

luntar — vreo perspectivă simbolică. Nu însă toate. Petre Stoica, neavînd tăria — şi nici interesul nostru utopic — de a merge pînă la capăt şi de a nu ieşi din exactitatea şi indiferenţa reproducerii, ne dirijează (totuşi) întrucîtva receptarea. Undeva într-un colţ al tabloului, al acestor „naturi moarte", un amănunt e lăsat într-o poziţie şi într-o lumină anume. Discret, în trecere, fără pregătire retorică, printr-o soluţie ingenioasă de contrast, amănuntului (sălciile plîngătoare, calul uitat în ploaie) i se deschide un culoar metafizic imperceptibil.

Exemplele nu satisfac, aşadar, în totul, exigenţele noastre teoretice. Cu toate acestea, textele lui Petre Stoica şi C. Abăluţă, practicînd enumerarea divergentă, se situează foarte aproape de ceea ce ar trebui să fie acest tip neobişnuit de producere, şi asta mai ales prin felul imprevizibil în care camera de luat vederi îşi schimbă direcţia, înregistrînd, fără o simpatie anume, obiecte, fapte, gînduri, fără vreo legătură şi fără o ordine clar demonstrativă.

Atingerea gradului zero al structurării este, însă, imposibilă. Ea presupune ceva ce depăşeşte lepădarea de sine, asceza şi depersonalizarea. Ea este asemenea tăcerii şi morţii — o stare pe care tot Bacovia a intuit-o : „E numai vedere... nu mai pot să vorbesc..."

Rolul destinatarului este — în cazul acestui tip de poezie — cel puţin la fel de important ca acela al producătorului. Cea mai mare parte a funcţiilor poeziei este, de altfel, preluată de cititor. Producătorul mizează pe surprinderea cititorului prin simplitatea scriiturii, care îl pune pe acesta în starea de maximă tensiune receptivă. Dată fiind absenţa precedenţei, soneriile de alarmă sună în disperare, iar cititorul, într-o disponibilitate interpretativă excepţională, bombardează textul cu rafale de ipoteze. Dar, pentru a se întîmpla acest lucru minunat, trebuie ca orizontul său spiritual să-i permită să admită şi să iubească contrarietatea, iar sistemul lui de aşteptări să fie configurat astfel, încît să aibă ce să reverse şi ce să atribuie.

Acest cititor este înrudit cu acela format de poezia mallarméană — anume prin rolul decisiv pe care îl are în procesul de semioză deschisă, ca și prin conștiința coparticipării lui la actul creației.

Diametral opuse ca proces de producere și ca structură, textele celor două tipuri produc efecte comparabile, prin același mod de receptare.

Cititorul hiperrafinat — ce degustă poeziile cu structurare minimă — sapă îndîrjit după tîlcuri, simboluri și aluzii pămîntul ce i se pare suspect de neted.

Este chiar ciudat să constați de cîte semnificații se poate încărca o poezie pe măsură ce este dezlegată de intenții, pe măsura moderării figurației și a străduinței de evitare a oricărei proiecții hiperbolice, metafizice, simbolice.

> Receptînd-o în toată concretețea ei, Sartre a socotit poezia lui Fr. Ponge drept o „fenomenologie lirică". Lucrurile pe care le descrie, renunțînd la orice calificare, Fr. Ponge capătă, prin absența mișcării și rigidizare, o irealitate spectrală. Obiectele lui umile au — în lectura unui cititor educat la școala picturii suprarealiste — o viață stranie, sugerînd evadarea din real. Cu cît descripția e mai directă și mai precisă, cu atît se avîntă mai decis imaginația în acea imensitate necunoscută, visată de Apollinaire, acolo unde „luminează focurile de bucurie ale semnificațiilor multiple".

Refracțiile tîrzii pot fi — în acest tip de poezie — și consecința înregistrării indiferente de gesturi, gînduri, fapte, nimicuri cotidiene, consecința, în fond, a acumulării de indiferență.

Cînd consemnarea de astfel de gesturi, gînduri, fapte și replici se referă la lumea noastră țărănească — a cărei spiritualitate este astăzi degradată sau pierdută — sistemul de așteptări al cititorului român — puternic sensibilizat de un sentiment difuz de vinovăție — intră într-o vibrație nostalgică, producătoare de mit.

Pentru că își propune doar să înregistreze chipul lucrurilor și întîmplărilor și să ia masca în ceară a lumii,

poezia de acest fel își va asuma, tot fără voie, un rol de recuperare.

Zugrăvite cu cruzime pozitivistă, scenele, fragmentele de viață sînt tot atîtea secvențe ale unui document despre o lume ce se schimbă, despre o lume ce piere.

Aceste poeme îndeplinesc un rol muzeistic, culegînd și salvînd eșantioane de viață. Ce s-a scris mai bun pînă acum, în acest sens, se referă la sat : mostre de spiritualitate țărănească tradițională în capsule pentru viitorime *(La lilieci)*, secvențe din procesul degradării acesteia, tot pentru viitorime *(Un potop de simpatii)*.

Nu e de presupus ca reorientarea spre realitate și „obiectivism" a poeziei de astăzi să fie de durată. Chiar dacă va da naștere unui *mod de structurare* relativ conturat, un asemenea fenomen rămîne tranzitoriu și, în bună măsură, conjunctural. El are cam aceleași resurse de succes ca și literatura nonficțională, astăzi în vogă în lume : setea de adevăr.

TRANSFIGURARE

Caseta modelului

I *Eul producător, atitudinea lui față de existent*

Eul producător nu este un factor independent și distinct, conștient de superioritatea lui în raport cu *existentul*, pe care ar dori să-l valorizeze. Nu acționează din afară — mînat de o năzuință persuasivă de natură ideologică — spre a realiza o îmbogățire conceptuală și a ajuta pe destinatar să vadă altfel lumea.

Între *eu* și aspectele *existentului* se stabilește un raport de (inter)dependență. Eul producător va căuta aspecte ale realității apte să echivaleze, să aproximeze starea sa de spirit ori va transfigura lucrurile, faptele, întîmplările, gîndurile, formulările, pentru ca acestea să devină semnele acestei stări. În anumite condiții specifice, pentru a-și motiva starea, eul, transfigurînd, poate merge pînă la desfigurarea *existentului*, adică pînă la destructurare. Eul își găsește — în asemenea situații — corespondentul (corelativul obiectiv) în aspectele unui *existent* destructurat și a unui limbaj destructurat. Eul nu-și relevă inteligența ori spiritualitatea ci, mai cu seamă, starea de spirit.

Transfigurarea nu e consecința unei *idei* preexistente și modelatoare (ordonatoare), ci a unei stări preexistente și deformatoare ; o stare care exacerbează, intensifică „iritabilitatea facultăților spiritului" (Max Ernst).

În ceea ce privește actul producerii, sîntem nevoiți să vorbim mai des despre *starea eului* decît despre *eul* ca factor rațional activ.

Dealtfel, în unele cazuri, reprezentarea fulgurantă, eliptică, dezordonată a *existentului* ne obligă să presupunem o dezaxare a simțului logic și o implicare foarte mare a subiectului în obiect.

II *Motivare ontologică*

Întrucît nu e preocupat de valorizarea lumii și nici nu este dominat de rîvna desăvîrșirii etice, intelectuale, politice, religioase etc., rezultă că eul producător nu împărtășește iluzia unui triumf al umanului. El pare să-și fi pierdut setea transcendenței, pasiunea idealității pure, credința luminoasă în mai bine și siguranța pe care ți-o dă prezența unei divinități protectoare.

În epocile private de demnitate, *eul poetic* — neliniștit și fără iluzii — va fi înclinat să vadă — în chip escatologic — etapa lui istorică drept un moment crepuscular, un timp al declinului, în care spiritul e atrofiat și materia își întinde dominația. În mijlocul unei umanități pe care o socotește ruinată, fără să mai poată afla un sprijin în cunoaștere și neputincios să-și edifice concepte constructive, *eul* renunță să-și recompună o altă ordine ; el se mulțumește să caute în jur echivalentele stării sufletești, anunțîndu-și — în felul acesta aluziv-metonimic — neliniștea și neîncrederea în perfectibilitate. El își poate echivala starea, transfigurînd în diverse grade *existentul*, pînă la destructurarea lui totală.

Distrugerea este chiar semnul eșuării apropierii de lume, a integrării încercate de *eu*. Cu toate acestea, el nu se izolează orgolios și nu se închide într-o tăcere înnobilată de demnitatea suferinței.

III *Condiții propice*

Vor favoriza acest mod de producere momentele de privațiuni umilitoare din istoria popoarelor, epocile care prin diverse constrîngeri colective îl vor reduce pe om la minimum, cele care, prin supraabundență vor periclita prezența spiritului, cele care, dintr-un motiv sau altul, vor fi resimțite ca fără ieșire.

Dar e posibil să determine un tip asemănător de reacție (răspuns) însăși presiunea angoasantă a patrimoniului artistic — acolo unde ea există sau e simțită ca

atare. Resentimentul față de tot ce reprezintă mentalitatea umanistă și în primul rînd față de prestigiul milenar al *formei* poate fi sursa unor impulsuri transfiguratoare și chiar a unor inițiative de destructurare a *existentului*.

Trebuie luate în considerație, desigur, și situațiile biografice particulare în care starea sufletească trece în prim plan, instaurînd predominanța sentimentului și tirania lui deformatoare.

IV *Starea de spirit a eului*

Starea de spirit este echivalată aluziv de formele și elementele transfigurării, prin care se relevă raportul eului cu lumea. Acesta nu mai este pozitiv și constructiv ca în cazul poeziei de structurare, unde sentimentul dominant este tonic, din apropierea bucuriei și luminii.

Nemaiputîndu-se integra în *lume*, *eul* alege sau își alcătuiește doar semnele alterării contactului, a legăturii cu ea. Cînd raportul cu lumea e trăit ca tortură și neîmpăcare apar — spre a-l echivala — formele extreme ale destructurării *existentului*.

V *Definirea procesului de producere*

Poezia de acest fel e concepută ca un sistem de echivalare a stării *eului*.

Eul își comunică propria stare nu prin confesiune la persoana întîi, ci prin intermediul unui corespondent extern — printr-un „corelativ obiectiv" (formula aparține lui T. S. Eliot), evitînd astfel facila efuziune sentimentală sau eșuarea într-o oratorie care propagă o poziție etică sau o atitudine intelectuală.

El tinde să obiectiveze simțămintele în elementele *existentului*: în unele evenimente, în fragmente de situații, într-un anumit fel de a comunica.

Aceste elemente devin „formulele" unei emoții, ale unei stări particulare și intră într-un proces de emblematizare.

În cadrul acestui tip de producere, prin felul cum apar, lucrurile, ființele, fenomenele, componentele acestora, gesturile, întîmplările din natură și societate, din literatură și istorie, evenimentele spiritului etc. motivează

starea *eului* sau sînt efectele (consecințele) ei. În orice caz, sînt corelate cu ea.

Eul recurge, sub tensiune, la acele fragmente semnificative din realitate care se află în raport de contiguitate cu starea lui. Procesul de producere e de tip metonimic.

Metonimia este condiționată de existența a două elemente aflate în raport de contiguitate pe axa sintagmatică.

În timp ce metafora se întemeiază pe *identitatea semică*, metonimia are nevoie de o *interdependență semică (o marcă* înlocuiește *sememul* sau *sememul* înlocuiește una din *mărcile* sale).

Raportul de contiguitate nu trebuie conceput în chip restrîns și doar la nivelul sintagmei. Un raport de acest fel se poate stabili cu contextul și cu circumstanța, adică cu o serie de presupoziții noncodificate (este ceea ce U.Eco numea contiguitate empirică sau istorică).

Această contiguitate — diferită de contiguitatea semantică — se manifestă și în *vise*, unde se stabilesc metonimii între fapte ce intră în conexiune (necodificată social ca la metafore) în cadrul experienței personale. U.Eco consideră că „dialogul dintre pacient și psihanalist are, mai degrabă, caracteristicile unui text estetic, al cărui idiolect trebuie identificat" (op. cit., p. 355).

În poezie se execută, la nivelul ansamblului macrotextual, o substituire cu acele aspecte contigue ale realității cu care *starea eului* este corelată. Aspectele sînt din categoria *circumstanțelor* și a *consecințelor*.

Întreaga poezie nu face decît să aducă suficiente elemente din categoria circumstanțelor și consecințelor pentru ca să devină iminentă corelarea cu „semnificatul" din categoria stării de spirit (sentimentului), cu alte cuvinte să poată sugera emotiv această stare.

VI *Materia mundi folosită în corelații*

Materia de care se folosește aluziv poetul este de cele mai multe ori compusă din obiecte și elemente *modificate*, scoase din conturul lor „normal", deviate, adică, din matricea lor cunoscută.

Transfigurarea, ca proces, trebuie luată în cel mai larg înțeles cu putință. Astfel, materia este, în multe situații, fragmentată. Realitatea e înglobată doar prin frînturi. Poeții se folosesc de componente (părți, eșantioane) ale unor lucruri, ființe și fenomene naturale, fac loc unor secvențe de evenimente din natură și societate, din literatură și istorie.

Apar fragmente de peisaj, schițe de gesturi și acțiuni, contururi de oameni, materii reziduale, resturi.

Asemenea fragmente din lumea reală (care, în poezia cu semantism obscur, sugerau superioritatea invizibilului și insuficiența vizibilului) — nu ar mai putea-o reconstitui prin punere la loc, căci marginile fracturilor nu se mai potrivesc. Le leagă doar tonul, modulația sau — cum spune Eliot — emoția artistică (dar într-o accepțiune cu totul impersonală).

Aceste componente de lucruri și secvențe de eveniment pot să apară într-o anumită ordine, o ordine nenaturală, dar o ordine, sau pot, de asemenea, să nu releve nici o organizare.

Rolul de *semnificant al stării eului* îl poate juca însăși configurația limbajului : enunțurile repetitive, cele destructurate, confuze, haotice, dezordonate, incoerente ori simplificate pînă la primitivitate ; mișcările de limbaj abrupte, precipitate, discordante ; emisiile întîmplătoare, disparate, eliptice, dezordonate, generatoare de disonanțe. Cum relația de tip metonimic dintre componentele lumii este atotcuprinzătoare, poeții, vor folosi tot ceea ce — în configurația materiei (deci și în configurația limbajului) — poate să reprezinte — emblematic — starea lor de conștiință.

VII *Relația cu destinatarul. Efecte scontate*

Condiția esențială a existenței acestei poezii metonimice este ca destinatarul să identifice, în aspectele *existentului, indicii,* și să recunoască, pînă la urmă, conținutul poeziei drept *simptom.*

În cadrul acestui tip de producere, toate elementele din categoria (clasa) consecințelor și cauzelor — asimilate de noi *simptomelor* din Teoria semnelor — sînt vehiculii

unui conținut care trimite la *starea eului* (și nu la o idee, ca în cazul poeziei de structurare). De oriunde am privi procesul de producere, o concluzie vine de la sine : materia de care se folosește poetul funcționează aluziv. Dar aluzia — legată de marile posibilități oferite de rețeaua extraordinară a relațiilor de tip metonimic — există doar prin colaborarea cititorului. Oricare ar fi punctele de vedere teoretizate de poeți, ei trebuie să țină seama de faptul că numai destinatarul validează raportarea materiei transfigurate la starea lor de spirit.

Dealtfel, nu *starea* în sine a eului este importantă pentru acest tip de poezie, ci legătura, care poate fi stabilită și pe care, în calitate de cititori, sîntem aproape constrînși s-o stabilim, între stare și configurația materiei.

Pentru ca să aibă loc corelarea, legătura dintre cele două componente *(stări* ale eului și *circumstanțe ; stări* ale eului și *consecințe)* trebuie să aibă un anumit grad de generalizare, adică să fie *recunoscută.*

Dacă, la început, *corelația* este indusă ca rezultat al unui fel de *referiri* și *inferențe* bazate pe circumstanțe încă necodificate, ea poate fi cu timpul *stabilită* ca regulă. Și asta pe măsură ce experiența unei anumite stări a fost asociată cu o anumită configurație.

Cititorii fac efortul de a induce corelația pe urmele suficiente, dar nu excesive pe care poetul le lasă la vedere. Acestea sînt similare, în alt plan, *simptomelor* de care vorbesc semioticienii. Simptomele sînt mărci ale *sememului cauzei* prin care devine posibilă corelarea metonimică a *functivelor.* Simptomul joacă rolul unui fel de *semnificant,* în cazul acesta, de *semnificant al unei stări a eului.*

Se înțelege că, în realitate, chiar dacă se stabilește un anumit grad de convenționalitate, simptomele de acest fel sînt rareori precodificate și interpretarea lor este, mai curînd, obiect al *inferenței* decît al codificării funcțiilor-semn. Interpretarea simptomelor duce la instituirea de cod. Cînd un poet comunică o vreme fără să se abată de la un anumit sistem de raportări, cînd transfigurează și dereglează previzibil, codificat, corelația s-a stabilizat și cititorul deduce automat „conținutul", adică starea. În astfel de condiții poezia lui nu-și mai atinge

parametrii, fiindcă, în receptare, poezia există doar în răstimpul în care inducția nu devine deducție.

E posibil, de asemenea, ca destinatarul să nu izbutească să facă legătura între configurația materiei și starea eului producător. Textul va rămîne o bizarerie, fiindcă nu au existat — în experiența poetului și în aceea a cititorului — suficiente elemente comune care să forțeze recunoașterea. Lucrurile se petrec, de cele mai multe ori, astfel : Destinatarul are în față un text tipărit, alcătuit în chip neobișnuit. Acesta emite semnificații confuze, iradieri de semnificații incerte. Izbit de anormalitatea expresiei și, în imposibilitatea de a decela — în ciocnirea vectorilor de sens — supremația sau măcar precumpănirea unuia, destinatarul va renunța să mai identifice un „înțeles" și să mai caute în *zona semnificațiilor*. Descumpănit, se va decide să atribuie eului producător intenția transfigurării lumii, pe măsură stării lui sufletești, întrucît o asemenea legătură s-a făcut totdeauna în cîmpul poeziei, iar romantismul i-a și dat fundament teoretic.

În cadrul acestei poezii, dificil cu adevărat este ca destinatarul să părăsească vechea obișnuință și primul impuls — acela de a căuta un sens — pentru a se pune pe urmele unei *stări*. După ce are loc această schimbare a zonei de interes în receptare se va vedea că aproape toate elementele poeziei par a fi fost transfigurate pentru a (reflecta) confirma o stare.

Ca peste tot în literatură, se verifică ideea că efectul e cel care dă mesajului structura.

Din pricina înclinației speciei noastre de a atribui, oricum și în orice condiții, semnificații, precum și de a stabili raportări, textul dificil al poeziei cu structurare polisemantică (cu semantism obscur) și textul dificil al poeziei de transfigurare sînt confundate adeseori și interpretate cu mijloace neadecvate. Dacă nu e atent la configurația materiei, comentatorul va merge pe urme false și va așeza greșit *„mașina"* interpretativă.

Dar relația ideală cu destinatarul este aceea întemeiată nu numai pe recunoașterea stării, ci și pe împărtășirea ei.

Dacă poezia cu acumulare și cu adaos de sens a fost numită *poezie de cunoaștere*, nu vedem de ce nu s-ar

putea vorbi și de o *poezie de recunoaștere*. Cititorul, care avea, în cazul primeia, satisfacția euristică a descoperirii, ajunge, în cazul celei de a doua, pe calea inversă, la starea *eului* producător și, prin analogie involuntară, la însăși starea lui.

Acest tip de poezie e condiționat de un șir de echivalări.

Eul este echivalat de materia transfigurată, care ține loc de cauză a stării eului, cauza ține loc de condiție, condiția, de efect. Destinatarul însuși tinde — în cazul ideal, cel dorit de poet — să se identifice cu materia transfigurată, deci cu starea eului producător.

Tipuri de producere

Poezia de acest fel relevă — după cum s-a văzut — o anumită dependență a *existentului* literar de starea eului. Configurația materiei reflectă (exprimă) nivelul implicării subiectului în obiect. *Existentul* echivalează, aproximează o stare, în felul în care o face — în diverse tonalități — și muzica.

Și nu întîmplător, comentatorii unor asemenea texte nu sînt în măsură să împingă prea departe investigația, așa cum izbutesc să facă, de pildă, cu poezia care mediază, chiar și învăluit, un sens.

Poezia cu „acumulare de sens" și cea cu „semantism obscur" sînt și ele în situația să-și asocieze sau să transmită o stare (pe care o presupunem de plenitudine la clasic, de exaltare la romantic ; de reverie la unii simboliști, de tensiune disonantă, acolo unde polisemantismul e ireductibil și sugestivitatea — infinită).

Dar, în cadrul lor, starea — de regulă pozitivă — este efectul secundar al unui efort de structurare direcționată a materiei. Voința ordonatoare (intenția artistică) prevalează și starea este mediată, odată cu sensul, prin mijloacele poeziei, e adevărat, dar pe un ductus doveditor. Cînd intenția este prea vizibilă și are caracter vădit demonstrativ, nu poate să susțină emoția.

În ceea ce privește poezia de transfigurare — starea *eului*, de obicei negativă, fiind în interdependență cu sta-

rea materiei, este mai corect să se vorbească de *echivalare*, nu de transmitere de stare, întrucît „transmiterea" implică o intenție persuasivă marcată. Or, din punctul de vedere al intenției artistice, prezența *eului* este îndeajuns de șterșă. Omniprezentă este doar *starea eului*.

De altfel, progresia textului nu mai e asigurată de ductusul unei demonstrații, ci pare să urmeze șuvoiul imprevizibil al gîndirii.

I Transfigurare prin selecție obsesivă

Într-o stare, ce pare de tulburare extremă, poetul va recurge — cu o consecvență, mai mult sau mai puțin, evidentă — la reprezentări, la frînturi de gînduri și fulgurații de reprezentări, la formulări de o anumită factură, cam aceeași de-a lungul poeziei și de la o poezie la alta. Avem de-a face cu o selecție obsesivă — sau mai precis : cu o consecvență obsesivă.

Un poet care, să presupunem, vrea ca destinatarul să recunoască simptomele unei stări de deprimare va recurge, de pildă, la reprezentarea unor materii care sînt consecințele unui proces de degradare (reziduuri, resturi, deșeuri, paragini, putregai, rugină, mucegai etc.) ori, eventual, ale unui proces de deformare și urîțire (diformități, infirmități, devieri, mutilări, schilodiri, malformații, monstruozități etc.).

> Nu ne referim, se înțelege, la poezia practicată de un Arghezi, care — deși în versuri acum de notorietate publică (și nemaistingherind sensibleria nimănui !) a apelat la un vocabular din sfera ideii de degradare — nu transmite deprimare, ci, dimpotrivă, sentimente stenice, de forță, întrucît, artistic, își direcționează procesul poetic spre o anume, decelabilă, idealitate.

Își va alege, spre a le descrie și reprezenta, înseși procesele care duc la degradare, la dezagregarea biologică, la deformare, la urîțire : alterări, corodări, erodări, destrămări, dezmembrări, dezintegrări, putrefacții, dereglări etc.

Îi vor trezi, de asemenea, interesul agenții acestor procese de destructurare, fiindcă și ei sînt capabili să pună în mișcare mecanismul metonimiei.

Am greși dacă am spune că poetul ar face un efort deosebit spre a găsi în jur asemenea lucruri și fenomene cu potențial metonimic.

Totul în lume fiind parte din întregul care se ivește spre a se destrăma, foarte multe din aspectele lumii pot deveni aluzive, ca și cînd cititorul ar îndreptăți glasul Eclesiastului care vede, pretutindeni pe pămînt, doar consecințe dramatice sau cauze ale unei stări de adîncă descurajare.

Dacă folosește în text cuvinte din anumite cîmpuri semantice și le distribuie, cu o consecvență creatoare de *motive*, spre a descrie și reprezenta anumite lucruri și fenomene, înseamnă — subînțeleg cititorii — că poetul nu percepe decît sub un anumit aspect lumea, că nu o mai poate percepe altfel, ca și cum el însuși ar fi transfigurat-o pentru totdeauna, pe potriva stării lui sufletești.

Important pentru reușita unei asemenea poezii este ca poetul să-i determine pînă la urmă pe cititori — printr-o organizare specifică a textului — să observe legătura și mai ales să intuiască faptul că această legătură este esențială. Prin felul cum își alcătuiește textul, poetul poate să ne determine să deducem *starea*. Planul formal — dominat de consecvență — este gesticulant și revelator. Însuși poemul rezultat va trebui să ne lase să-l comparăm, în mod euristic, cu o realitate supusă continuu urîțirii, dezmembrării, degradării — deci tot atîtor pricini constante de demoralizare.

În orice caz, transfigurarea trebuie să-și trădeze regula. Principiul de organizare cel mai ușor de observat și cel mai eficace este *recurența*, care, în mod tradițional, este asociată obsesiei. Ea ne ajută să ne imaginăm gesturile și starea producătorului.

Gîndirea producătoare simbolistă a practicat demult acest tip de *transfigurare obsesivă*, din care se deduce cu ușurință starea eului. Și, nu întîmplător, cele dintîi portrete („poze", cum zicea Călinescu) metafizice de scriitori schițate de criticii noștri au fost prilejuite de poemele simboliste.

Deschidem o paranteză. La acești poeți, ca și la alții din aceeași speță, elementele lumii înconjurătoare, căutate obsesiv, aspectele selectate, cu o anume obstinație, ale existentului reprezintă sau răsfrîng imaginea vie a interiorității lor amplificate de prezența stăruitoare a unui sentiment transfigurator (melancolie, disperare, tristețe, spleen fie numit el).

Analiza poeziilor ne arată că mijloacele stilistice prin care cititorul este împins să recunoască legătura dintre un sentiment ori o stare (sau o emoție) și aspectul lumii reflectate în și prin text — sînt simple și ușor de imitat. De altfel, datorită ușurinței cu care a putut fi, pe această cale indirectă, mimată *starea*, a crescut la noi numărul poeților care au fost socotiți simboliști și, invers, al simboliștilor care au fost socotiți poeți.

L-am imaginat pînă aici pe poet la lucru, apelînd — ca sub puterea unei obsesii — la reprezentări de o anume factură și la un inventar relativ restrîns de cuvinte, adică la un vocabular orientat, redus la un număr minim de cîmpuri semantice convergente din punct de vedere denotativ.

Dacă am asocia cuvintele lui pe principiile similarității și contiguității de sfere, am ajunge — prin reducții succesive — la un singur motiv definitoriu.

De pildă, poetul se va strădui să ne facă să vedem lumea numai ca o formă a degradării prin intermediul vocabularului său vizibil orientat spre un singur motiv. Va plasa, eventual, cuvinte din cîmpul semantic prioritar în pozițiile cheie ale poeziei (rimă și titlu) și va evita, desigur, orice variație; orice deviere de la un asemenea context devine polul unei opoziții binare și capătă un destin și valențe stilistice incontrolabile.

Cîte un cuvînt va fi repetat — singur sau asociat cu alte cuvinte din același cîmp semantic care întemeiază motivul. Dacă nu va fi neîndemînatică și arbitrară, repetarea cuvîntului — cu sau fără însoțire — va sugera nu jocul manierist, ci obsesia care reduce varietatea lumii la peisajul simplificat de un sentiment cotropitor.

Și mai stăruitor poate să atragă atenția *fraza-refren* — care cuprinde o frîntură de gînd sau fulgurația unei reprezentări. Cu imperceptibile modificări, ea se va relua — ca o temă muzicală — în diferite locuri ale poeziei, contribuind și la edificarea ei.

Există cîteva feluri de a emite o asemenea frază-refren, dar în poezia care echivalează o stare — transfigurînd *existentul* — trebuie ca însăși formularea frazei să sugereze prezența stăruitoare a acelei stări, o stare care nu-ți lasă energie pentru nuanțare (variație) și îți răpește acuitatea.

Simțim nevoia să citățm din Bacovia și pentru că valoarea poeziilor lui a impus modelul:

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Veșminte funerare, de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scîntei de vis... noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega —
Parfum de pene arse, și ploua...
Negru, numai noian de negru.

(Negru)

În general, poetul va ajunge aproape de la sine la o anume coerență a textului, prin chiar alegerea obsesivă a unor tipuri de reprezentări ca și prin revenirea — tot obsesivă — de-a lungul poeziei, la cuvinte și configurații sintactice asemănătoare, care vor să spună că starea e trăită cu intensitate.

Revenim la același poet prin două din poeziile prezente în antologiile simbolismului românesc:

Ninge grozav pe cîmp la abator
Și sînge cald se scurge pe canal;

Plină-i zăpada de sînge animal —
Și ninge mereu pe-un trist patinoar...

E albul aprins de sînge-nchegat
Și corbii se plimbă prin sînge ... și sug ;
Dar ceasu-i tîrziu... în zări corbii fug, —
Pe cîmp la abator s-a înnoptat.

Ninge mereu în zarea-nnoptată...
Și-acum cînd geamuri triste se aprind
Spre abator vin lupii lichrind.
— Iubito, sunt eu la ușa înghețată.

(Tablou de iarnă)

Stau... și moina cade, apă, glod...
Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod —
Un bec agonizează, există, nu există, —
Un alcoolic trece piața tristă.

Orașul doarme ud în umezeala grea.
Prin zidurile astea, poate, doarme ea, —
Case de fier în case de zid,
Și porțile grele se-nchid.

Un clavir îngînă-ncet la un etaj,
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj —
Stropii sar,
Ninge zoios,
La un geam, într-un pahar,
O rază galbenă se uită-n jos.

(Nocturnă)

Pentru a menține această impresie, poetul va evita orice efecte secundare obținute prin procedee retorice (inversiuni stupide, epitete decorative, comparații, metafore etc.). Ca semne ale afirmării personale, acestea strecoară neîncrederea în autenticitatea sentimentului.

Evident, se pot închipui și alte procedee capabile, ca și *recurența*, să ne facă să aflăm ceva despre starea eului.

Dar, în aceeași măsură în care vor apela la elementele și procesele *existentului* care echivalează starea lor, poeții se vor strădui să se exprime în *forme grimasante*. Însăși recurența obsesivă e o formă grimasantă, pentru că ne obligă să-l imaginăm pe poet absorbit (urmărit) — în timp ce lucrează — de un gînd sau de un sentiment tiranic.

Avansăm ideea că în poezia de transfigurare nu atît materia, substanța propriu-zisă (punctele de plecare, elementele utilizate), cît modul formalizării ei e simptomatic. Tot ceea ce în configurația poeziei îl poate ajuta pe destinatar să-și imagineze figura spiritului creator și starea de pe parcursul producerii textului, va intra în atenția poetului.

Derutat, în lectura poeziilor de acest fel, de absența metaforelor și de putinătatea imaginilor, cititorul va descoperi, pînă la urmă, că textul — în întregul lui — izbutește să ne transmită, prin caracterul lui gesticulant, o imagine — și anume chiar imaginea creatorului.

II Transfigurare prin destructurare aluzivă

Poetul va recurge, fără o intenție selectivă sesizabilă, la reprezentări disparate, începuturi de gînd, enunțuri eliptice, fracturate și venite parcă din memorie, fragmente de conversație, ecouri de lectură.

Destructurarea aceasta nu-și trădează imediat regula. „Alegerea" va părea himerică, întîmplătoare, dar nu absurdă. Cînd ceva anume va fi pe punctul să se închege, o admisie de altă natură, o viitură neașteptată va apărea să destrame acest început. Abandonarea unei încercări de configurare e chiar mai simptomatică decît incoerența continuă. Există totuși o determinare, întrucît emisia, într-o anume măsură dezordonată, trimite, prin mecanismul metonimic, fie la un *eu* abulic, fie la un *eu* obosit, răvășit, în plină destrămare, neputincios să se concentreze, pierzîndu-și intermitent acuitatea.

Mijloacele stilistice care sugerează destrămarea *parțială* a conexiunilor temporale și spațiale, slăbirea coerenței raportării eului la lume și absența dorinței de coerență formează chiar substanța metonimică a acestei poezii.

Poetul își va destructura, în chip aluziv, la toate nivelele — dar parțial — *emisia*.

Întîi de toate vor dispărea semnele luării în stăpînire a propriei rostiri, ca și cum enunțătorul nu ar mai avea nevoie să stabilească o relație corectă, efectivă, cu destinatarul, ca și cum ar fi fost atins de o indiferență formală pe potriva indiferenței lui existențiale.

Poetul va putea renunța la majusculă, la punctuație și, în genere, la indicatorii deplinei coerențe, pentru a insinua înregistrarea, ca întîmplătoare, a fluxului gîndirii, oprit, spre a fi consemnat, într-un loc lipsit de importanță.

De altfel nu se va sili să-și potrivească glasul pentru a-și deschide protocolar, cum s-a obișnuit, poemul.

Nu va părea, de asemenea, că se ostenește să-și articuleze sintaxa și s-o potrivească respirației versului.

Nefiind duse la capăt — printr-un efort de rotunjire — formulările vor fi de un fragmentarism primitiv. Se vor transforma în simple notații alcătuite de multe ori din „apostrofe" nominale (sau de preponderență nominală), în care verbul e eliminat sau depotențat (cf. „turnurile de substantive" ale lui G. Benn). Asemenea expresii nominale, fiind lipsite de suportul orientativ al verbului (care și atunci cînd e prezent nu implică un subiect, fiind la infinitiv), accentuează izolarea conținuturilor. Dar nu pentru a le supune — astfel — contemplării și a sublinia eternitatea, atemporalitatea lor — ca în cazul poeziei de tip mallarméan, — ci pentru a insinua lipsa de interes pentru integrarea responsabilă a conținuturilor în fluxul evenimentelor.

Oricare ar fi componența, forma și aspectul acestor fragmente, ele sînt manifestarea unui asintaxism care ar putea reprezenta paralizia voinței constructive.

Asintaxismul trebuie omologat gesticii simptomatice specifice acestui tip de poezie.

Și mai simptomatică este, însă, cum am mai spus, abandonarea unui început de coerență. După ce organizează o propoziție sau două, respectînd pe cît posibil regulile de organizare, poetul va renunța brusc la acest efort, continuînd, de pildă, fără schimbare, uneori pînă la sfîrșit, un soi de telegramă lungă, somnambulică, nepăsătoare de repetări, de gîtuiri sau de alunecări digresive, abia în stare de mici intensificări interjecționale.

În versuri, propozițiile vor fi lăsate să se oprească mereu și inexplicabil (ca un lapsus intermitent), ori să suspende, agățate de cele mai neașteptate părți de propoziție sau părți de cuvînt, ca în fața unui gol al memoriei.

Întrebări leneșe, îndepărtate, adverbe-cîrje *(desigur)* vor semnala revenirea de o clipă — dar numai de o clipă a gîndului rătăcit. Nu numai gîndurile, ci și cuvintele înseși vor putea fi abandonate la jumătate pentru a face loc tăcerilor, rîsului fără noimă, observațiilor aberante ori deducțiilor bizare, scoase din idei nerostite.

Se va insinua, și în acest fel, absența silinței constructive și, prin extensie, însăși absența stăpînului, a celui ce voiește și supraveghează.

În fond, prin asemenea mijloace sintactice se sugerează că emitentul nu simte nevoia interlocutorului și, deci, obligația coerenței. Cuprins ca de o sfîrșeală imensă, retras în sine, nu mai găsește un sens în respectarea scrupuloasă a regulilor comunicării.

Asintaxismul duce implicit și la slăbirea coerenței semantice. Aceasta însă va trebui pur și simplu provocată (ajutată), fără ca întreprinderea să pară intenționată. Și nu este tocmai simplu, căci mult mai la îndemînă este exprimarea corectă.

Poetul se va putea servi de așa-numita „funcție de nedeterminare a determinanților" (articole, pronume personale, adverbe de loc etc.), adică va face ca determinanții să coincidă cu nedeterminarea exprimatului, astfel încît enunțul să devină pe mari porțiuni confuz, ca atunci cînd funcția fatică a limbajului a amorțit.

Nu va evita, de asemenea, polivalența lexicală pe care o nasc contragerile, dubla raportare, unele incon-

gruențe ce apar cu intermitență și care sînt tipice unei exprimări dezinteresate de destinul ei.

Formularea ambiguă a titlului înconjoară cu un alt strat de polisemie textul, îndepărtîndu-l, încă o dată, de precizia unei comunicări poetice ce ține seama de destinatar.

În procesul sugerării destrămării coerenței raportării eului la *existent*, trebuie luată în considerație și raportarea la *existentul cultural* : mituri, simboluri.

Poetul va putea prelua și folosi elemente din toate literaturile și religiile — mituri, simboluri, aluzii, citate —, dar nu spre a profita de efectele intertextualității, care, de pildă, în poezia de structurare, pot contribui la magia de sunete și imagini.

Preluate întîmplător, adunate de-a valma, ca niște „reziduuri spectrale" ale unui trecut destrămat, ele vor evoca — indirect — starea de incoerență abulică, de epuizare și de confuzie a *eului*, pentru care istoria s-a atrofiat, iar legătura autentică cu tradiția nu mai are sens.

Nu apartenența liniștitoare la un patrimoniu cultural impunător va sugera montarea haotică a acestor elemente de intertextualitate, ci disturbarea codului elementar al situării.

Poeții pot folosi și alte asemenea „forme grimasante" capabile — prin mecanismul metonimic — să vorbească despre starea *eului*. În cele mai multe cazuri ele vor face aluzie la un *eu* detașat, nevolnic, dezlegat de responsabilitate, nepăsător de ce reprezintă și de ce poate schimba, oripilat de coerență și de perspectiva de a fi înțeles pînă la capăt și de a ajunge elocvent.

Spre deosebire de poezia care probează o obsesie transfiguratoare și care echivalează sentimente puternice și ordonatoare, poezia în discuție se întemeiază pe destructurare parțială și presupune doar gama de stări legate de înstrăinare.

Destructurarea ne vorbește nu numai despre ființa care se bîlbîie cu incontinență acolo, ci și despre cauzele unei asemenea dereglări.

Condiția reușitei acestei poezii bazate pe emisia lacunară, dezordonată, oarecum indiferentă la organizarea

semnificației și la raportul de determinare dintre lucruri este ca destinatarul să observe toate aceste elemente formale și să vadă în această nepăsare a autorului pentru coerență și, deci, pentru necesitatea de a comunica efectiv consecința unei stări de gravă și tragică înstrăinare.

Poeziile pe care le citățm aici nu reflectă — se înțelege — toate notele caracteristice acestui tip de producere, cum nici capitolul propriu-zis teoretic de mai sus nu are pretenția s-o fi făcut.
Poeziile conțin enunțuri destructurate în grade diferite. Esențial este, însă, faptul că trimit, prin mecanismul metonimic, la starea unei minți răvășite — incapabile să-și păstreze în timp puterea de concentrare, la o stare de indiferență și abulie :

transportul unui dulap vechi din sufragerie pe
terasă
de ce mă frămîntă în ultima vreme
atît de mult — doar prevăzusem totul
pînă în cele mai mici amănunte

„pînă la limita peste care nu se mai poate trece".

creierul și tufa de mărăcini din fundul grădinii

mătasea verde și lovește porcul drept în scăfîrlie !
lacul și cohorta de închipuiri sumbre : animalice
dragostea mea
pentru că de frig de foame și chiar de glonț
nu se mai poate muri — totuși transportul
unui dulap din sufragerie pe terasă
și pragul tocit zîmbetul pe cale de a se coagula
și piciorul retrage-ți piciorul și întîmpină zeii

am prevăzut totul pînă în cele mai mici amănunte
transportul unui dulap vechi din sufragerie pe
terasă
viața mea
o să-mi ard hainele din nou o să-mi schimb
identitatea
cîtă cinste și cîtă glorie — am prevăzut totul

BIBLIOTECA JUD. BRAȘOV
Nr. Inv. 520744

„odihnească-se în pace dumnezeu să-l odihnească în pace
poate vom avea și noi de pe urma lui ceva de cîștigat"
(Virgil Mazilescu, administratorul explică în ce constă de fapt viața lui (relatare absolut onestă)

să nu uiți — mi-ai făcut de multe ori semn să păsesc liber prin grădina ta prin casa ta și parcă ieri coboram sub zăpadă în lacrima grădinii murmurînd că măcar acum moartea nu va găsi tonul potrivit (va greși tonul) și colivia ei nu se va legăna sub fereastra înghețată

dar animalul cel mai blînd îngropatele risipe chiar gura : toate cîte mor acum ar mai putea muri o dată
— și ce dulce mi se părea înaintarea vocilor pe drumuri sau pe ape „îndepărtează felinarul de la fața mea" pe drumuri „bravo bravo cerșetorului" am fugit din grădină adio

mi-au dat încălțări cît inima copilului cît degetul bătrînul flux — el zeama păcii pentru nesfîrșita strigare de mamă în afara lumii pe drumuri

(Virgil Mazilescu, *lacrima grădinii*)

Albina tremură în cîmpul suav
cu raze infraroșii albina tremură
și mă întunecă
pleoape de porțelan voi avea voi avea ce bine

sub valuri ușoare

crește părul pe sexul lui Venus
ierburi nu se mai văd
cerul nu se mai vede

rîul rîul rîul
sulițe infraroșii în cîmp
cazi tu și se înalță
pleoapa mea dintre lacrimi

lîngă îngerii albi lunecînd
pe aripi suave
în văzduhul curat albastru
fără inimă albastru fără inimă

(Dan Laurențiu, *Albastru cîmp și aripi*)

Stau îndîrjit, după ziduri groase,
ziua și noaptea — la marginea mîinilor.
Sărută memoria bine în gît !
Și femeia aceasta cu ciorapii lăsați, care
cîntă și varsă ; cîntă și varsă lîngă
păpușa ei despuiată,
cu țeasta prinsă într-o cîrpă albă de in !
Să uiți, chiar să uiți — poți uita ?
Țintesc adîncurile săptămînii în gol.
Știe și toate cuvintele. Mă și înspăimîntă ;
altfel cum aș zări : clapele pianului
negre și albe ; și vastele sicrie de sticlă
de-a lungul clapelor atît de albe
și negre ? Rîsul demenței răsturnat
pe un pat de fier, printre rufele
întinse la uscat în biserică ;
și ochii ce mi se umplu de pleoape ;
și pleoapele ce nu vor să cadă în carne
tot mai adînc.
Sub tencuieli pieptul sfinților încă
e cald. Doamne, furat-am o lumînare aprinsă ?
îndură-l — sufletul ca o barcă
întoarsă pe care picură !
picură ! Noi am avut pentru orice lucru
un singur nume. Ce trist să crezi că poți spune
ceva. Și tot ea mă privește ca pe-un nebun ;
și mila habar n-are ce vrea ;
și umbra mea care o mînjește.
Stăm piezișI, după ziduri grele,
cu genunchii în brațe, rezemați

spate-n spate pe roase podele.
Și măcar dacă nu ar mai sparge sîmburi
în dinți ! Zilele lor să fie !
mai sînt zile, mai au alții zile.
Eu doar privesc tencuielile sub care
pieptul sfinților încă e cald ; ea privește
picioarele celor grăbiți
prin fereastra subsolului.

(Vasile Vlad, *Cîntul VIII* din *Îndreptările Doctorului Faustus sau Calea cea mai lungă*)

III Transfigurare absurdă

„Modelul" de producere de care vorbim în acest capitol este, într-o măsură decisivă, rezultatul prelungirii unei ipoteze de lucru. Textele la care ne putem gîndi sau pe care le vom alege spre exemplificare trebuie să fie socotite drept aspirante la posibilul model absolut, ele nefiind, decît într-o slabă măsură, probe-martor. Noi, însă, vom descrie procesul producerii *ca și cum* acesta ar fi nu numai posibil, ci și real. Așadar :

Poetul va juxtapune aparent spontan — într-o mare libertate asociativă, aproape de limita haosului — reprezentări disparate, fragmente de gînd, detalii, imagini fracturate, cuvinte întîmplătoare etc.

Aceste elemente aparținînd *existentului* și rezultînd din distrugerea coerenței lui, deși incongruente, vor fi puse totuși alături, împotriva oricărei logici.

Ar fi vorba, deci, de o transfigurare radicală care dilatează, dezmembrează, devastează, care sfărîmă *existentul* și îl lasă de nerecunoscut. Ea are o legătură subliniată cu starea de spirit a omului modern și o motivație ontologică specifică. Pasiunea pentru „necunoscut" a acestuia — invocată de H. Friedrich — „izbindu-se" de o transcendență goală „ricoșează înapoi în realitate". Ea nu găsește altă cale decît aceea a înstrăinării cunoscutului, a distrugerii fără scop. „Necunoscutul — care nu

mai poate fi complinit prin credință, filozofie, mit, e polul unei tensiuni, iar acest pol fiind gol, tensiunea se repercutează asupra realității" (H. Friedrich, *op. cit.*, p. 77).

Dezordinea devine epifania senzorială a misterului invizibil, iar realitatea distrusă și neînlocuită de o altă realitate indică starea de exasperare determinată de pierderea oricărei certitudini (Dumnezeu, cultură, umanitate).

Din alt unghi privite lucrurile — dereglarea generatoare de absurd, ar putea fi ceea ce credea Baudelaire, adică triumful subiectivității eliberate sau — cum spunea mai tîrziu Breton — singurul lucru demn de poezie. Nu insistăm asupra acestei motivații ontologice și nici asupra sensului ei energetist-voluntarist. Ceea ce se poate afirma cu certitudine este că — judecată după corelativul obiectiv *(existentul distrus în limbaj)* — starea eului producător ar trebui să fie aceea a unei intensități febrile, a unei exasperări explozive gata să supună lumea unui act de violență.

Poezia absurdă marchează — cum se va vedea în alt capitol al cărții — tranziția spre o poezie de substituire-metamorfozare.

Fantezia creativă — de care amintea Baudelaire — în aspirația (tendința, rîvna) ei de a recompune (imagina) o lume nouă se manifestă într-o primă fază destructiv. Incapabilă de efortul volitiv de a reface într-o altă ordine — din fragmente, din resturi — o suprarealitate, ea se mulțumește cu peisajul dezastrului provocat — pentru că acesta o reprezintă.

Se cuvine să precizăm, încă o dată, că arbitrarietatea totală este cu neputință de atins, așa cum imposibil de atins este și idealul spontaneității absolute.

De aceea vom fi îndreptățiți să vorbim aici doar de mijloacele stilistice prin care *existentul* ar putea fi transfigurat pînă la desfigurare și absurd.

Poetul va utiliza orice mijloc prin care elementele „realului său artistic" să devină neraportabile și să-și piardă total coerența formală și logică.

El va împuțina aria elementelor recognoscibile prin spargerea entității fizice și folosirea, în exclusivitate, a fragmentelor.

Să ne amintim, spre a redeschide o analogie totdeauna utilă cu artele plastice, că Picasso afirma adesea că „la mine, tabloul e suma unor distrugeri".

Poetul va lucra, deci, nu cu obiecte și evenimente, ci cu consecințele dezagregării lor, cu fragmente și detalii, pe care le va distribui într-o „ordine" temporală și spațială diferită de cea normală, dar nu consecvent diferită : o ordine imprevizibilă.

Va fi căutată incongruența, mai ales prin apropierea forțată a extremelor, dar va fi evitată „normalizarea" incompatibilităților. Pentru a fi în măsură să respecte (să atingă) acest deziderat, poetul se va folosi, în planul expresiei, de contrageri, suprimări, dislocări, recombinări. De altfel, totul are loc la nivelul limbajului.

„Sintagmele" vor întruni componente cu calități senzoriale improprii sau în totală discordanță (culori inadecvate, trăsături discrepante, pluralizări forțate, stridențe, de tot felul, disonanțe, contaminări de lucruri logic imposibile).

Semnul și semnificatul sînt extrem și neliniștitor depărtate, limbajul se îndepărtează de comunicare.

Grupurile lexicale folosite nu pot impune cititorului operația (obișnuită) a raportării la *existent*, ci doar pe aceea a contemplării distrugerii *existentului*, a dinamicii însăși a distrugerii. Exact ca în pictura modernă care nu are obiect comunicabil și care, eliminînd posibilitatea de raportare, se realizează doar pe sine.

Teoretic, formele sintactice sau prozodice ar trebui să lipsească din acest tip de poezie, pentru că oricare formă și orice ar aminti de ideea de formă intră în contradicție cu acest tip de producere.

În practică, poetul va constata foarte repede cît de dificilă este menținerea dezordinii și a incoerenței formale, cît de ușor intră cuvintele și sintagmele pe făgașul lor logic și cum își caută de la sine regulile de asociere, pe potriva codurilor și obișnuințelor noastre aperceptive.

Nimeni nu va fi capabil să meargă pînă la capăt cu distrugerea și cu juxtapunerea incongruentă a fragmentelor privitoare la *existent*.

De asemenea, formațiile nefirești ce se ivesc pot avea uneori un efect involuntar comic, care deturnează atenția destinatarului de la „cîmpul de distrugeri" cu care își echivalează poetul starea. Dată fiind dezorientarea de care este răspunzătoare conformația unui asemenea text — nu este exclus ca bunul cititor să nu-și dea seama că tocmai aspectul ce-l deconcertează trebuie socotit drept corelativul obiectiv al stării eului producător.

Pentru a izbuti performanța de a da drept poezie un astfel de text, poetul va fi nevoit să recurgă la unele „concesii" de ordin formal apte să facă verosimilă, *sub raport cultural*, întreprinderea sa. Va putea, de pildă, strecura ici-colo indiciile formale ale unor moduri stilistice consacrate (descripția, definiția, istorisirea, dialogul), ale unor modele de raționament ori de gîndire riguroasă și mai ales unele elemente specifice celorlalte subtipuri — mai bine cunoscute — de *transfigurare*. Nu va pregeta, eventual, să respecte, din cînd în cînd, cîte o regulă prozodică și, mai ales, nu va uita să dispună în *versuri* sintagmele lui incongruente.

În *Antologia literaturii române de avangardă* (Editura pentru literatură, 1969), textul care ne dă o oarecare idee despre cum ar putea arăta rezultatul unui asemenea mod de producere este semnat de Ilarie Voronca :

Vîntul e pătrat invers 50 LEI util gazometru
interstițial cheamă hornar pentru esofag
ein zwei pentru sept huit dieci
temperament scafandrier în portefeuille
sistem nervos apoteoză eu bumbac
omletă confecționează clorofilă castrat
acul de siguranță ușa s-a închis în
inima cu acetilen îmi e foame îmi

e întuneric îmi e dicționar telefonul
cu barbă cochilia desface sonerii
almanah strada

(Hidrofil)

Virgil Teodorescu (autorul — cum se știe — al unui *Poem în leopardă* — text bilingv) este semnatarul unei poezii intitulate *Mobila mare vine-n ex-concert*, reprodusă, și ea, în amintita antologie :

Țăranca vine pufoasă-n in
și cu migrene în papură
flux de forță, rodrig destin
din clasa V mă apără

Să-i cerem însă viori de bambu
apa cu terțe de acaju ?
Ferma de volgi ne-o-ntinde cu
Afiș de bere.

Spuneți-mi elsa aveți un krach ?
Dă-ne geloasă epoca-ntîia
pe unde bromul cu rîia
făcînd oficiul fixului Bach.

Noi vrem marcele de margarină
Anvers cu torsul de violină

și OPULENTA FLOARE DE CHIT !

Textul este interesant pentru că ne lasă să vedem cum reușește factorul mecanic, dar dătător de curaj, al rimei — (admisă aici ca o concesie necesară adjudecării produsului) — să alcătuiască din loc în loc — peste voința autorului — începuturi de structurări.

Nu numai acest subtip este în pericolul de a nu fi asimilat — culturalicește — și de a nu fi interpretat corect de destinatar, ci și celelalte subtipuri întemeiate pe transfigurare.

Pentru a atinge efectul scontat — acela de *recunoaștere* de către cititor a stării sale sufletești — poetul va încerca să combine subtipurile și va face loc unor elemente specifice altor moduri.

Iată care sînt combinațiile probabile :

1. *Transfigurarea absurdă* (la limita absurdului) adoptă elemente de *structurare*.

Transfigurarea absurdă simte nevoia unor puncte de sprijin comunicativ.

Poetul va trebui să insinueze (fie și prin întrebuințarea celor două puncte ce anunță o explicație) faptul că, într-o oarecare măsură, respectă o obligativitate de cadru și că textul nu e rodul fără noimă al unei minți începătoșate.

Există în fiecare din noi, cititorii, o nevoie adîncă de coerență. E de ajuns ca textul să ne ofere în cîteva locuri (în punctele de racord, de pildă) formulări precise sau numai cîteva adverbe (desigur, numai, nu, dealtfel) folosite, de regulă, de gîndirea riguroasă — deductivă — și vom fi tentați să urmărim desfășurarea absurdă de imagini și de sintagme incongruente ca pe un drum ce duce la noi, ca pe un demers ce ni se adresează.

O impresie de siguranță produc și seriile de propoziții scurte, epurate, în genul axiomelor, de orice podoabe stilistice.

Tonul infailibil și alura apoftegmatică a rostirii din acele porțiuni se impun, de la sine, pentru tot restul textului.

Dar cea mai profundă senzație de rigoare, de responsabilitate vine din direcția formelor recognoscibile. Decurgerea poeziei în structuri formale bine subliniate (reliefate) ne liniștește și ne obligă să-i luăm în serios întreg eșafodajul, inclusiv stratul semantic al versurilor. Ca atare, în afară de respectarea eventuală a unor cerințe prozodice, poemelor nu le vor lipsi, de pildă,

titlurile. Vor fi preferate titlurile lungi, clare, rîvnind parcă să pironească ideea, ceea ce, ca aspirație, ni se transmite și nouă și asta de la bun început, fiindcă — ne zicem noi — dacă textul se lasă rezumat, el are un sens, și, dacă are, spre el se cuvine să ne orientăm lectura.

Vor fi folosite, de asemenea, *dedicațiile* (care capătă, desigur, un tîlc și-l răsfrîng asupra textului), *subintitulările de capitole* (cînd poemele sînt lungi), *fragmentele numerotate*. Tocmai aici, unde totul e supus absurdului, vor veni de peste tot, semnale liniștitoare și cititorul își va începe lectura sub oblăduirea săgeților de orientare, încît nu își poate imagina că drumul duce spre nicăieri, deși el într-acolo duce.

O umilă rimă, o inversiune sau o simplă repetiție vor putea impune o anumită conduită de lectură.

Există și alte numeroase feluri de a simula mișcarea unei gîndiri normale, convingătoare. Pentru a-l scuti pe cititor de îndoielile apropierii de text și a-l face să simtă că pășește pe un teren sigur, adică încercat și de alții, poetul va recurge la mici pasaje descriptive, narative, dramatice. Descripția — oricît de puține versuri ar ocupa — nu va fi una aburită, „poetică", ci una sumară, ordonată, interesată de înregistrarea atentă a părților, ca o definiție din fizică.

Cititorul va fi pus în situația să identifice ici-colo desfășurarea în mic a unei trame narative, succesiuni de gesturi, note portretistice „romanești" și mai ales schimburi de replici, întrucît dialogul e un mod consacrat al expunerii, lesne de recunoscut și admis de sistemul nostru de așteptări. Replicile — gîndește cititorul — nu ar mai fi schimbate dacă întreaga mișcare nu ar avea un sens demonstrativ și nu ar urmări un minim progres al ideii.

Asemenea fragmente recognoscibile se pot găsi în diverse combinații și în proporții diferite. Oricît de neînsemnată ar părea prezența lor, aceste tipuri clasice de enunț sînt capabile să creeze *de la sine* structuri și, fiindcă descind, oricum, din retorică și au slujit-o mereu, duc cu ele ideea de compoziție. Și unde este compoziție acolo este și convergență.

Faptul, odată dedus sau intuit, nu va întîrzia să stîrnească acele forțe ale curiozității care sălășluiesc în noi, gata în orice clipă să cerceteze, să scotocească, să afle, atrase în așa măsură de satisfacția unei dezvăluiri, încît sînt dispuse să-și inventeze pretexte cînd semnele sînt firave, numai și numai pentru a se exercita. Oricît de puține elemente formale ar lăsa poetul la vedere, aceste forțe tot vor intra în acțiune, provocînd cititorului un impuls de descifrare, care, în cazul profesionistului, al interpretului de literatură, va deveni, se înțelege, un efort de decodare a „universului" poetic.

În asemenea condiții nu se mai poate vorbi de *transfigurare absurdă*, ci de *pseudo-structurare cu semantism obscur*.

Situația este paradoxală. Pentru ca destinatarul să nu-i trateze poezia în felul amuzat în care se parcurge un text *dada*, ori cu interesul pe care îl trezesc clinicienilor textele paranoicilor, poetul va fi obligat să recurgă la cîteva minime elemente formale. Acestea — preluate alteori mașinal de autor — sînt, însă, singure, în măsură să dea senzația că poezia comunică și că are o destinație.

Cititorii se vor simți imediat angajați într-un efort încordat de înțelegere și vor proiecta valuri de supoziții asupra textului, furnizîndu-și iluzia „descifrării" unor universuri. Vor apărea interpretări în zeci de variante, deducții peste deducții, un număr impresionant de ipoteze imaginative, exact ca în cazul *structurării polisemantice (cu semantism obscur)*. Și asta unde? Nu altundeva decît într-o poezie dezlegată de preocuparea de a comunica un sens, indiferentă la ideea de construcție și apărută chiar prin deconstruire și distrugere.

2. *Transfigurarea absurdă* adoptă elemente de *transfigurare obsesivă* (sau invers).

Poetul procedează, în cea mai mare parte, ca în cazul ideal al transfigurării absurde: destramă tendințele de închegare sintactică, risipește în cioburi cristalizările de sens, dispersează tot ce aspiră la coerență, împingînd limbajul în absurd.

Dar, ca și cum ar fi fost deturnat de ceva ce ține de radicalizarea raporturilor sale cu lumea și cu nălu-

cile idealurilor, poetul — la un moment dat — reia, cu un soi de ostilitate îndărătnică, cuvinte sau părți ale versurilor ca pentru a și le pironi în memorie și a-și consolida exasperarea.

Poetul începe să repete nu de la început, ci după un număr de „versuri". Cu alte cuvinte, el nu repetă, ci se trezește repetînd, cu un fel de vehemență uscată, cîte un cuvînt, cîte un fragment din propria vorbire sau din frazele auzite sau citite cîndva. Modalitatea aceasta poate sugera cititorului faptul că în „bolborosirea" lui necontrolată, absurdă poetul a nimerit — din întîmplare — cuvîntul care îi indică preocuparea lui mistuitoare pentru ceva cu mult mai grav, ceva ce stă, poate, la originea „furiei" lui destructive.

Căutînd temeiul reluării de la un punct anume al emisiei — pînă atunci necontrolate — a unui cuvînt sau a unei sintagme, cititorul le va pune de obicei în relație cu prezența copleșitoare (tiranică) a unui sentiment ce se detașează la un moment dat din conglomeratul de sentimente care determină starea de exasperare a poetului. Deși nuanțat de la o poezie la alta, acest sentiment, din ce cunoaștem, poate fi omologat sarcasmului disperat ce decurge de regulă din conștiința pervertirii ireversibile a omenescului.

În cazul tuturor tipurilor de transfigurare, putința cititorului de a închipui gesturi și atitudini determină, într-o măsură decisivă, percepția lirică a textului. Cum am mai spus, provocarea facultății noastre de închipuire a figurii spiritului creator în procesul producerii este chiar o obligație a poeziei de acest fel.

Or, alcătuite în „formula" de mai sus, textul ne lasă să-l imaginăm pe creator abandonînd o clipă operația de „distrugere" a referirilor la real, din pricina unui cuvînt ivit pe neașteptate și apt să-i indice adevărata cauză a stării lui.

3. *Transfigurarea absurdă* se combină cu *destructurarea aluzivă* (sau invers).

Întrucît *transfigurarea absurdă* este, în fond, o destructurare împinsă la limită și care atinge toate subsistemele limbii (nu numai pe acela al sintaxei), va fi într-un anume fel ușor ca poetul să le folosească împre-

ună în producerea aceluiași text. E mai firesc ca — în cea mai mare parte a acestuia — poetul să destructureze și, abia mai apoi, să împingă în absurd incoerența parțială a emisiei.

Facultatea cititorului de a închipui gesturi, atitudini intră și aici în joc. Dacă *destructurarea* parțială devine *transfigurare absurdă*, înseamnă — și-ar putea imagina el — că atitudinea poetului se radicalizează, iar nepăsarea lui formală se preschimbă pe parcurs într-o exasperare distructivă. Este aceasta o evoluție în starea eului perfect posibilă. Mai puțin probabilă este schimbarea stării de spirit sugerate de transformarea *transfigurării absurde* în *destructurare parțială*.

E într-adevăr mai greu de prevăzut ca starea de exasperare distructivă, a înstrăinării absolute, să se preschimbe în abulie, într-o paralizie a „voinței" deconstructive, ca simptom de epuizare — dar de data asta în sens invers.

În orice caz, și această combinație merită atenția producătorilor, cu atît mai mult cu cît nu a fost încercată în măsura în care să devină imediat recognoscibilă.

4. *Destructurarea aluzivă* (parțială) se combină cu *transfigurarea obsesivă* (sau invers).

Poetul începe prin a destructura. Ca și cum și-ar pierde cu intermitență acuitatea, el renunță să ducă la capăt gîndurile și imaginile și să formuleze coerent, enunță eliptic, vede fragmentar, face loc, la întîmplare, unor fragmente de conversație sau unor ecouri de lectură etc.

Apoi, dintr-o dată, poetul se arată a fi fost reținut de unul din acele fragmente de gînd, de o imagine, de o frază auzită sau citită undeva. Acest element rezultat din procesul destructurării va fi repetat (în aceeași formulare sau în formulări asemănătoare și apropiate ca sens) în versuri care reapar la anumite intervale, pînă la sfîrșit.

Cititorul profesionist realizează că, în starea sa de indiferență, de destrămare, de absență și de delăsare intelectivă, poetul s-a „poticnit" de un element (fapt) care a reprezentat sau reprezintă o preocupare obsesivă, legată chiar de propria-i stare.

În combinația inversă, poetul va recurge mai întîi, cu o consecvență vizibilă, la formulări de aceeași factură, aceleași sau asemănătoare, și la un vocabular orientat spre un singur motiv de-a lungul unei mari părți din poezie.

Atîta vreme cît poate fi constatată, această recurență obsesivă ne face să-l închipuim pe poet absorbit de un anume gînd sau de un sentiment persistent și acaparator.

Cînd poetul renunță la acest soi de „coerență" obsesivă pentru a formula dezordonat, nepăsător de orice coerență, și pentru a fi gata să facă loc oricărui tip de enunț și oricărui gînd, cititorul și-l imaginează ajuns de un fel de oboseală existențială, atins de o paralizie a voinței constructive, indiferent la soarta lui, la ceea ce spune și la ceea ce se va înțelege din ce spune.

Prin ce, totuși, poate impresiona figura — închipuită — a unui asemenea personaj abulic, bîlbîit, obosit, al cărui creier emite, în afara funcțiilor de control, din chiar subsolurile sale? *Ca în aproape toate cazurile legate de transfigurare, prin mecanismul compasiunii — care este un sentiment nobil.* Dar și întrucît veacul nostru a înțeles că nu numai trăirile ce țin de sublim (iubirea, ura etc.) sînt omologabile, ci și trăirile din sfera nedesăvîrșitului. La aceasta, pe cititor l-a ajutat, mai mult ca orice, arta, arta prozei.

Modificarea ce are loc în mersul gîndirii producătoare prin transformarea transfigurării obsesive în destructurare aluzivă — devine, ea însăși, o „formă grimasantă", aptă să ne facă evidentă evoluția unei stări. La fel — modificarea în sens invers.

*

Poeziile alcătuite prin combinarea subtipurilor transfigurării, datorită complexității stărilor sufletești evocate indirect — metonimic, sînt demne de interes, fiindcă implică dimensiunea unui timp interior.

METAMORFOZARE

Caseta modelului

I *Eul producător: atitudinea lui față de existent*

Eul, implicîndu-se total, reușește să metamorfozeze, să preschimbe *existentul,* reproiectîndu-l, reîntocmindu-l. *Existentul* recognoscibil este, astfel, înlocuit cu un *inexistent* senzorial care este emanația eului producător. Acesta își exercită plenipotența pînă la capăt, adică în mod paradoxal, pînă la propria lui dispariție: devine limbaj și dă inițiativa cuvintelor. Altfel spus, subiectul devine obiect.

Inexistentul creat de eul producător — oricare ar fi numele pe care i-l vom da (subrealitate, suprarealitate, irealitate etc.) — există numai în limbaj și prin limbaj.

Această nouă „lume" („realitate") nu mai arată înapoi, spre *existent* și nu mai trebuie raportată la *existent* (decît din motive euristice). Poate fi caracterizată negativ („nereal", „neobișnuit", „altceva" etc.), solicitînd doar contemplarea ei și a actului însuși care a produs-o.

II *Motivare ontologică*

Eul produce prin limbaj un *inexistent* senzorial pentru că *existentul* nu-l satisface ori îi e insuficient. El nu ar crea *inexistentul* („irealul") dacă nu ar simți nevoia să-l așeze deasupra sau în continuarea *existentului* ori să-l contrapună acestuia.

Se subînțelege că *eul* nu găsește sprijin în rațiunea divină și în cunoaștere și că nu împărtășește credința în perfectibilitatea lumii acesteia.

Cum *existentul* nu a dat și nu va da niciodată satisfacție deplină, va exista totdeauna — ca o coordonată eternă a sufletului omenesc — pasiunea pentru invizibil, necunoscut, ilimitat : naturala nostalgie a misterului. Facultatea imaginativă va funcționa mereu spre a împlini (îndestula) această necesitate a interiorității noastre care nu reprezintă, în fond, altceva decît dorința de libertate absolută a ființei umane.

Această rîvnă a libertății absolute și, legată de ea, năzuința omului de a se dezlega de mecanismele, normele și legile alienante ale lumii noastre care „suferă de prea multă claritate" (Novalis), dorința lui de a-și onora dimensiunea umană a creației și a-și da iluzia plenipotenței explică cutezanța și puterea de a alcătui, prin combinații libere, și a impune un *inexistent*, un imperiu al libertății neorganizate și necolectivizate. Imaginile ireale ivite prin acest mod de producere ar putea avea rangul de mituri pentru că satisfac setea de ceea ce nu există. Căci „mitul — după Valéry (*Petite Lettre sur les Mythes)* — este numele pentru orice nu există, ci subzistă datorită cuvîntului".

III *Condiții propice*

Coordonată eternă a sufletului uman, nostalgia pentru invizibil, necunoscut, nelimitat este activată, în anumite circumstanțe istorice. Favorizează dezvoltarea acestui tip de producere epocile în care libertatea individului este amenințată, iar realitatea obiectivă (istorică) nu oferă nici o ieșire, nici o altă valoare.

Ca o amenințare a libertății pot fi resimțite acțiunile agregatelor precise ale puterii și societății, pretențiile pozitivismului științific, convins că justifică și explică pînă la capăt macro și microuniversul și interzicînd astfel misterul și revelația supranaturalului.

Menținerea artei din anumite perioade în limitele unui realism fotografic provoacă, de regulă, reacția individualismului, prin exacerbarea forțelor anarhice ale fanteziei.

Resentimentul față de toate aceste aspecte amenințătoare ale *existentului* (și altele asemenea) găsește o

rezolvare în deformarea, dezarticularea acestuia (cazul *transfigurării),* dar și în recompunerea unui imperiu al *inexistentului* (condiționată de descompunerea *existentului* și care există numai prin cuvînt.

IV *Starea de spirit a eului*

Pentru a putea substitui *existentul, eul* producător (renunțînd cu totul la *eul* empiric) trebuie să-și perturbe, într-un fel anume, modul de percepere a lumii.

El, fie că adoptă, printr-un act volitiv, o altă identitate *(transvazare),* o ipostază neobișnuită și, odată cu ea, un unghi nefiresc, altul decît cel obișnuit, de vizualizare a *existentului,* precum și o altă structură psihică, fie că își abandonează, își anulează cu totul identitatea, lăsînd inițiativa cuvintelor.

În primul caz, *eul* se supune unui efort de iluzionare, trăind cu imaginația consecințele narative sau descriptive ale adoptării noii ipostaze (ale transvazării).

Declanșarea facultății halucinatorii care metamorfozează materia, ignorînd granițele dintre obiecte și diferența de timp și spațiu, este condiționată de existența unor stări patetice, febrile, pe care numai ardența sacră din vechime o putea provoca.

Facultatea imaginativă are nevoie de o intensitate violentă a implicării *eului* pentru a se declanșa, dar una de durată, pentru ca ochiul interior, deschis astfel, să aibă răgazul să închipuie coerent.

În cel de-al doilea caz, reușind — prin respectarea unei minime constrîngeri formale particulare și deci, prin menținerea unui focar de excitație — să-și inhibe, în mare măsură, funcțiile de control, *eul* se abandonează — copleșit, ca sub puterea unei narcoze — unor forțe de natură prepersonală, venite din straturile inconștientului. *Eul* trebuie să-și găsească sau să-și provoace *starea* de semiabandon, de autoanihilare care eliberează „delirația" și oferă condițiile pentru ca aceasta să capete o dinamică autonomă.

V *Definirea procesului de producere*

Pentru ca să substituie *existentul* și să producă un *inexistent senzorial* (un conținut inexistent), *eul* se va folosi de elementele realului descompus (fragmente, fapte, episoade, obiecte etc.) pe care le va articula după reguli noi combinatorii, metamorfozante.

Metamorfoza nu ar putea avea loc fără modificarea (dereglarea) modului de percepere a lumii de către producător și fără anormalizarea deliberată a statutului acestuia. *Eul* producător își creează un *eu artificial* (un statut nou), cît mai îndepărtat de *eul empiric,* fie prin schimbarea identității, fie prin depotențare și anihilare.

În noua lui postură și într-o stare particulară de spirit (fie de maximă exacerbare imaginativă, fie de semiabandon) *eul,* bruindu-și și înfrîngîndu-și funcțiile de control ale rațiunii, va recombina (reproiecta) elementele prime furnizate de senzație într-o alcătuire nera-portabilă.

Ca să facă să apară un conținut inexistent *, eul trebuie să aibă curajul sau nepăsarea de a impune obiectelor și acțiunilor, fragmentelor și episoadelor *existentului* un nou cod combinativ, forțînd — oricît de incongruente ar fi — înlănțuirea lor, ca și cum aceasta ar fi fost de la sine înțeleasă.

Prin încatenarea fortuită sau numai neobișnuită a materialului mundan și, deci, — în planul limbajului —, prin conexarea cuvintelor, sintagmelor, propozițiilor care reprezintă asemenea obiecte și acțiuni, se impune o *succesiune* (în genul celei realizate în vis, în *metamorfoza onirică).* Or, consecuția, întrucît implică ideea de spațiu și de timp, este un *indiciu* primordial al ființării normale, al normalității, o trăsătură pertinentă a ideii înseși de viață. Succesiunea (consecuția) — prezentă în toate formele literaturii și în primul rînd în *descrieri* și în *narațiune* —, prin simplul fapt că este imanentă formelor vieții și structurilor literare cunoscute, este în măsură — cînd apare — să facă verosimile noile conexiuni și să le legitimeze.

Cum am putea defini, din punct de vedere semiotic, procesul acesta care are ca rezultat substituirea *existentului ?*

De fapt, în majoritatea situațiilor poetice, expresiei formal articulate (în totalitate sau pe mari porțiuni), îi corespunde un conținut imposibil.

Prin consecvența ei, expresia simulează că se referă la ceva anume, la evenimente sau la obiecte ale lumii — care, în fond, nu s-au petrecut și nu au existat niciodată.

Seme și *sememe* cunoscute cooperează spre a *pertinentiza* o hiperfuncție-semn posibilă, acceptabilă prin convenție culturală, dar necunoscută.

Corelat cu *functivul* necunoscut este în fond tot un *functiv* nou, dar alcătuit din *unități combinatorii* recognoscibile.

Un sistem de vehicule recodifică total sau parțial *existentul* din elementele vechilor coduri și din unități de expresie, devenite disponibile pentru combinări ulterioare. Acest tip de producere valorifică din plin codurile precedente și se sprijină pe puterea convenției artistice.

Conținutul este recunoscut grație experienței anterioare de lectură, care a corelat mereu o unitate de conținut cu o unitate de expresie, de astă dată convingătoare prin normalitatea ei chiar și numai formală.

VI *Materia mundi*

Materialele (lucruri, ființe, fenomene, întîmplări și mai ales părți ale acestora) aparțin *existentului,* dar acestora li se impun combinații și reguli combinatorii imprevizibile.

* Dăm la o parte din discuție „visul", „oniricul" din accepția mai veche, a secolului trecut. „Oniricul" romantic — apărut ca nostalgie a depărtărilor, a frumuseții neinfestate — cuprinde numeroase rămășițe ale lumii diurne și este coerent, mai bine zis este o *visare.* În „visul" său romantic, de cele mai multe ori, Eminescu reproducea, de fapt, un mit, o poveste, o situație fericită sau rescria una în felul aceleia avute în minte, ca prototip. Acest mod de producere duce la un *fabulos analogic,* fundamental diferit de cel de care vorbim în acest capitol. Modelul de producere prin metamorfozare-substituire dă naștere — și aceasta e diferența — unui conținut inexistent. El produce, nu reproduce.

Poezia se alcătuiește, mai cu seamă, din părți rezultate din dezmembrarea elementelor, din fragmente și componente recognoscibile, din secvențe de fenomene și de întîmplări firești, dar care sînt asamblate nefiresc ori înlănțuite bizar în sintagmele și propozițiile care le conțin și le reprezintă.

Părțile sînt făcute să devină solidare, să aibă „coerența" lor, „noima" lor, sînt omogenizate, acordate, conexate în așa fel încît se ivește o altă „realitate", un alt univers fizic și cultural, dar care există evident numai în limbaj și prin limbaj.

Acest univers ar putea fi clasificat pe aceleași criterii în care, la un alt nivel, am clasificat cosmosul poeziei : lucruri, ființe, fenomene, întîmplări.

VII *Relația cu destinatarul*

Reproiectînd *materia mundi*, metamorfozînd-o, *eul* produce prin limbaj un conținut inexistent.

Substituind *existentul*, acest *inexistent* care ființează numai în limbaj și prin limbaj trebuie legitimat, „naturalizat", făcut să devină, culturalicește, verosimil.

Producătorul este obligat ca, într-un fel anume, să-și convingă cititorul de posibilitatea artistică a acestui conținut inexistent. *Inexistentul* produs trebuie să se dovedească a fi plauzibil, acceptabil în plan literar.

Pentru aceasta, chiar pe parcursul producerii, *eul*, înlănțuind elementele, le va impune — în pofida oricăror incompatibilități — o succesiune, o consecuție, profitînd de universalitatea structurilor întemeiate pe *consecuție*, de sugestia de *normalitate* pe care o imprimă aceasta.

De asemenea, *eul producător* nu se va conforma principiului avangardist de distrugere a oricărei consecuții și a oricărei coerențe (vezi *transfigurarea absurdă*), ci, dimpotrivă, în deplină luciditate, va aplica retușuri și va face — sub raport stilistic — tot ce e posibil pentru ca textul să nu pară o aberație.

Pe de altă parte, cititorul va trebui deprins să nu mai caute sprijin în obișnuita raportare la realitate și să se mulțumească să contemple *inexistentul* și procesul care l-a produs.

Acest *inexistent* poate fi, uneori, încîntător pentru ochi, dar totdeauna e înfiorător, cumplit pentru suflet ; în universul lui, în care totul e depersonalizat, anormalitatea devine normă, rangurile și diferențele dispar, nu se constată nici o participare simpatetică și nici o viață afectivă, stările și sentimentele umane sînt înlocuite cu o vibrare neutră, cu o intensitate neraportabilă.

Dar tocmai această vibrare abstractă, această tensiune bine susținută (chiar liberă de sens) poate condiționa cîștigarea cititorului profesionist pentru această „subiectivitate" pură, dezlegată de realitate, ca și receptarea corectă — adică *în sine* — a textului.

Textul, odată admis ca poezie și devenit o certitudine culturală, va da prilejul cititorului să se încinte alături de autor, de spectacolul productivității imaginative a spiritului, de puterea lui miraculoasă de a înfrînge regulile *existentului*, de a se birui.

BIBLIOTECA ... Împ... ...l adulți

TIPURI DE PRODUCERE

Condiția minimă a producerii *inexistentului* este, după cum am văzut, provocarea modificării modului de percepere de către poet a realității.

Dereglarea modului de percepere a realității este consecutivă modificării statutului *eului*. Eul producător își creează un *statut artificial*, un *eu* artificial foarte îndepărtat de *eul* empiric. Statutul eului poate fi „anormalizat" 1) fie prin schimbarea identității *eului* (prin potențare) 2) fie prin anihilarea identității *eului* (prin depotențare). În funcție de aceste căi se configurează cîteva tipuri de producere :

I Metamorfozare deductivă (voită, coerentă)

Poetul va adopta fie de la început, fie de la un moment dat, printr-un act de voință mai mult sau mai puțin conștientizat, o ipostază neobișnuită (în fond o altă identitate) și — odată cu ea — un unghi nefiresc, altul decît cel obișnuit, de receptare a realității precum și o altă structură psihică (o stare psihică adecvată acestei distorsiuni).

Prin această modificare a statutului eului, prin distorsionarea voită a structurii psihice, este deviată subiectivitatea personală, legată de empirie, de persoana autorului, de lume. În schimb, se pregătește configurarea (apariția) unui *eu* artificial — sau, în termenii lui Valéry, a unei „subiectivități pure care are ca patrie limbajul și visul".

Disocierea eului poetic de eul empiric este obligatorie (au practicat-o poeți ca Ezra Pound și Saint-John Perse).

Ea face posibilă transvazarea : preluarea unei identități, a unei ipostaze, a unui mod de existență, a unui fel de a fi sau numai a unor puncte de observare neobișnuite.

Autotransformarea eului prin schimbarea identității este un act deliberat de voință, exercitat de la început sau de la un moment dat. El creează premisele unei stări de exacerbare imaginativă de durată — care eliberează facultățile onirice. Tot deliberat, poetul se va supune unui efort de iluzionare, trăind cu imaginația consecințele adoptării noii identități.

„Mă cred — spunea Rimbaud — în infern, deci sînt în el." *

Nichita Stănescu s-a dovedit capabil să-și rezume procedeul de declanșare a facultății imaginative. Iată un text care dezvăluie în chip discursiv, la rece, secretul producerii :

Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri
schimb verdele în galben și
mă las pierit de toamnă.
În numele pietrelor trăiesc și mă las
cubic bătut în drumuri
cutreierate de repezi mașini.
Trăiesc în numele merelor și am
șase sîmburi scuipați printre dinți
tinerei fete duse cu gîndul cu tot
după lenește dansuri de ebonită.
În numele cărămizilor trăiesc,
cu brățări de mortar întepenite
la fiecare mînă, în timp ce îmbrățișez
un posibil gălbenuș al existențelor.
Niciodată n-am să fiu sacru. *Mult,*
prea mult am imaginația
celorlalte forme concrete (s.n.).
Și nici n-am vreme din pricina asta
să mă gîndesc

* În anii '50—60 poetul căuta să-și închipuie acea realitate în care ar fi trebuit să decadă dacă nu ar fi descoperit rațiunea superioară de a fi prin dizolvarea ființei individuale în substanța (incompatibilă cu excrescențele particulare) a masei.

la propria mea viață.
Iată-mă. Trăiesc în numele cailor.
Nechez. Sar peste copaci retezați.
Trăiesc în numele păsărilor,
dar mai ales în numele zborului.

(*A șaptea elegie*)

Acest „a trăi în numele" cuiva sau a ceva nu e o simplă formulă de omogenizare a unui anume poem și nici măcar orgolioasa, dar tipica vestire obsesivă a omnipotenței cu care ne-au obișnuit și alți poeți. E o definire sui-generis a însuși principiului de declanșare a vorbirii poetice. Acest metodician al delirului își fixează conceptul în bătaia ochiului, privindu-l — căci simțul văzului e triumfător — din ce în ce mai intens, pînă la afirmarea deplinului abandon și pînă la descoperirea unei posibilități de-a trăi în numele lui. Cel mai adesea îl vom găsi contemplînd „crîncen" dinlăuntru, la pîndă, în așteptarea uimită a evenimentului :

Într-un ou negru *mă las* (s.n.) încălzit
de așteptarea zborului locuind în mine ;
stă unul lîngă altul, nedezlipit,
sinele lîngă sine.
Sentimentul unei aripi îmi curge-n spinare,
senzația de ochi își caută o orbită,
O, tu, întuneric mare
tu, dezgustată naștere încremenită.
S-a așezat pe mine o idee
și mă clocește maternă.

(*Elegia oului, a noua*)

Mă pregătesc pentru un arbore mare,
destinat să fie numai și numai miros
nările fructelor crepusculare
spre vegetalul vînat le-am întors.
Mă dezbrac de scoarță și de cercuri

rămîn osmotică sevă suind.
Luni e măr, marți e pară, iar miercuri
e un strugure agurid.

(*Fructe înainte de a fi mîncate*)

Eram închis în propria mea Capsulă
Inima îmi funcționa bine și adeseori...

(*Tragedii în timp de pace*)

Figura ghidului din „Spielberk" care „ne aprinde auzul, văzul" este o involuntară intuire a posturii specifice producătorului de viziuni. Ea pare a fi o imagine dobîndită într-o experiență autoscopică, în care dedublarea este inclusă ca premisă :

Ghidul a înnebunit la Spielberk, sus,
în închisoare ;
mimează vechi torturi și trupuri oarecare
din care trase-n sus și trase-n jos
căzu ficatul, fioros.
Prin ganguri reci prin care foștii morți
acum mînere, stau, la porți,
ori întregesc cu fosta carne,
peretele cel ruginit de arme,
ghidul a-nnebunit și ventriloc
smulge din el un fir de foc,
cu care își aprinde auzul, văzul
cu bot de cal îmi paște-ovăzul
cu cioc de barză îmi împunge
interioară, nevăzuta, cruce.
Cu cotcodacuri de găină
mă ciugule și mă alină —
cînd trec prin burta ghidului
ca într-o pungă a vidului.

(*Bufonul și moartea*)

Este acesta un mod cu totul nou de declanșare a facultăților imaginative ? Cu siguranță că nu — și ne vin în minte numele unor poeți din speța cerebralilor, care își precipită, cam în același mod,

organul imaginativ. Dar nici unul din ei nu a transcris mai limpede înaintarea gîndirii producătoare și nu a împins, mai apoi, impudoarea ori nepăsarea eroică atît de departe încît să lase să fiinţeze ca poezie însăși priveliștea, neverosimilă, de geologie în mers, ivită pe cursul sinuos al amintitei gîndiri.

*

Să luăm în atenție momentul anume în care — printr-un act de voință — poetul adoptă noua identitate și unghiul inedit de percepere a *existentului*.

Trebuie să distingem *situația tipică* (de care am vorbit) în care acesta începe să creeze ca și cum noua ipostază ar fi fost adoptată de mai demult, de *situația specifică* în care propriul proces de producere oferă, la un moment dat, poetului șansa (condițiile) preluării unui unghi și a unei posturi neobișnuite.

Reproducem cîteva texte care ne aruncă de la început într-o lume de umbre și proiecții onirice :

„Te așteptam, îmi spuse pasărea pornind
Din cauza ta o să întîrzii prima oară
Ar putea soarele să se oprească puțin
Dar va trebui apoi să-i fim recunoscători.
Să ne grăbim mai bine, să ne grăbim.
Îți voi spune pe drum de ce te-am chemat
Și cine te-așteaptă acolo."
Și zburam din ce în ce mai repede
Și zburam în urma ei tot mai greu
O vedeam vorbind
Dar nu izbuteam să-nțeleg ce spune
Și nu izbuteam să-mi amintesc
De unde-o cunosc.
O dată numai a întors capul
Și-atunci am auzit-o limpede :
„Dacă nu ți-aș spune toate acestea
Ai fi pierdută acolo. . ."
Apoi din nou doar pliscul ei monstruos mișcîndu-se

Și sentimentul că n-ar trebui s-o urmez.
Și zborul meu greu, poate înspre distrugere.
Dar numai zburînd
Puteam să m-apropii s-aud
Și zburînd m-asurzea
Vacarmul aripelor

(Ana Blandiana, *Pasărea*)

lumină pînă foarte departe
pe pămîntul cald peste care plutești
se văd femei aducînd ramuri de măslin
și se vede un suflet în care privești

stă în fața ta fără să spună nimic
pare dus foarte demult și pare să fie
întors anume să ia sufletul tău
și să-l treacă peste apa vie

pînă acolo unde nu se mai vede
decît trupul nemișcat al celor plecați
și umbra corăbiei lui Utanapiștin
cu idolii de piatră sfărîmați

lumină pînă foarte departe
privesc către tine ca și cum curînd am să mor
undeva după ce am să trec de lumea aceasta
văd încă spaima ta și-a tuturor

(Ileana Mălăncioiu, *Lumină pînă foarte departe*)

Am înconjurat mari ziduri, mari porți,
cetatea însă nu am văzut-o. O mulțime de uși
se deschideau în corpul nostru.
În timp ce mergeam, se arătau în prag
femei tinere cu urne în mînă. Ni se părea
că mergem spre interior, că nu sîntem
departe de centru. Noi însă ne îndepărtam mereu
într-un veșnic și nesfîrșit exil.
Glasuri se auzeau dinăuntru :
larma mulțimii și trîmbițele.

De asemeni : nechezat de cai și bătăi în pămînt din copită,
ca și cum dincolo de porți ar fi stat
o armată. Am stat mult timp în fața porților mari
și am văzut chipul nostru zugrăvit pe ziduri.
Aceeași larmă creștea dinăuntru :
ostași ce-și izbeau de piept scuturile
și cai ce-și arătau nerăbdarea.
Inima ni se auzea bătînd din umbră.
Apoi veni liniștea. Noaptea.
Doar zidurile se arătau livide în mijlocul cîmpului ars.
Ziduri drepte de piatră, neobișnuit de înalte
și porți, de asemeni, neobișnuit de înalte.
O mulțime de uși se deschideau
în corpul nostru. Umbra lor ne acoperi cu încetul.

(Nichita Danilov, *Peisaj cu ziduri și uși*)

S-a pus la cale pîclă și tăcere.
Cuvîntul stă-n văzduhuri, nerăsfrint.
Ziditi la nord cu mușchi și verde fiere,
să pot fugi, nici arborii nu sînt.

Sitarii sorb, din locul mării, lut,
și negru unt, și miez de rădăcină —
pe cînd mă-ntorc și nu-nțeleg ce-aud,
pe cînd tresar la vuiet de ruină.

Un rest de apă mi-a pătruns în oase,
și bate-n umăr, ca-ntr-un mal rotund.
De-acolo dintre marginile roase,
în sînge curge var și cade prund.

Se lasă-n piept o falie de sare,
Mi-aplec pe umăr capul și-n adînc
aud surpări de albă așezare
și păsări cum deasupra hulei plîng.

(Mircea Ciobanu, *Din locul mării*)

Îi descoperim în astfel de texte pe poeți în plină transă, cuprinși de o „sminteală" imaginativă și, din

cuvintele ce li se trezesc pe buze, putem reconstitui episoade și istorii stranii. „Mediumii" se află de la început în contact cu această lume și cititorii au senzația că asistă la o dezvăluire, la o revelație. Impune în asemenea „vedenii poematice" tenacitatea cu care se mențin poeții în interiorul cosmoidului lor himeric. Ei au șters cu grijă urmele intrării în această lume.

Multe asemenea dezvoltări fantastice au însă punctul de plecare în poezii care, după felul cum evolua raportul *eului* cu *existentul*, păreau să ilustreze un alt tip de proces poetic. La un moment dat, apărea o reprezentare, o imagine ieșită întrucîtva din cadrele „realului" și care putea fi folosită ca o fereastră spre ireal. De pildă, metafora — în oricare subtip de poezie ar apărea ea — constituie o posibilă poartă de evadare în *inexistent*. Ea este în măsură să schimbe cursul procesului poetic cu condiția să fie „luată în serios". Metafora va trebui dilatată cu ajutorul imaginației pentru ca perspectiva deschisă de ea să poată fi folosită, adică preluată (acceptată) ca premisă a unei „dezvoltări" narative sau descriptive.

Aceeași șansă poate oferi și comparația luată în sine, vizualizată și „dezvoltată" apoi narativ, după „teribila logică a absurdului" (Baudelaire).

Vom alege, spre exemplificare, un text în care se poate sesiza locul anume și momentul tranziției, adică al intrării în *ireal* prin dezvoltarea unei figuri.

Cu imaginația inflamată de „luarea în serios" a unei metafore, a unei hiperbole sau a altor figuri survenite pe parcursul „producerii" sau, poate, înainte, poeții urmăresc consecințele paradoxale, teribile, ale propriilor opțiuni preschimbate în reprezentări :

Astfel am spus despre oaspetele meu : Adormise.
Stam în odaia de veghe și el adormise
doar pentru partea de noapte rămasă
necheltuită.

Somn și-ntuneric suflau peste noi
încă fierbinți, ale casei, tavanele scunde,
încă vuind, ale zilei, cuptoarele
goale de zgură. Pădurea

o ascultam numai eu, arsă pe-nceiul de soare,
arsă de vie, am spus, cum se năruie ;
trunchiuri și crengi, numai eu ascultam cum le trece

vremea sub negru văzduh.

Oaspetele meu adormise,
n-a luat aminte cum frunza
pădurii se face ninsoare,
cenușile tufelor simple

nu și le-a șters de pe mîini. Adormise,
n-am auzit decît eu cum pătrunde
lin prin fereastra deschisă
grea zburătoare femeie, cu aripi de piele plăpîndă,

astfel am spus : Zburătoare femeie,
oarbă și fără glas.
Mult a rămas neclintită deasupra
oaspelui meu zburătoarea,

sta în văzduh, am văzut-o,
sta cumpănindu-se-n aripi
însăși părea că de molima
somnului trage la somn, pe cînd ea sta la pîndă,

ea număra cu auzul de cîte ori pieptul
oaspelui meu se ridică, de cîte ori cade-n
tiparele trupului :
ea număra și-nvăța cum să bată din aripi.

Astfel am spus despre oaspele meu : Adormise.
Grea zburătoarea deasupra
trupului nins a-nceput ca din vîsle,
ah, ca din vîsle, am spus, și-nțeleaptă să bată
din aripi.

(Mircea Ciobanu, *Astfel am spus*)

Poeții care se închipuie în hotarele dilatate ale unei *figuri* regîndite preiau de fapt o nouă identitate și o nouă situație, o stare sufletească neobișnuită. În asemenea *transvazări,* hotărîtoare e puterea poetului de a împinge mai departe reprezentarea, stabilindu-i, în imaginar, o verigă consecutivă.

În fond, toate imaginile poetice — care, prin cel puțin una din trăsăturile lor (dimensiune, formă, volum, cantitate), ies oarecum din normal și nu mai sînt raportabile — se constituie ca „ocazii" pentru deturnarea (devierea) în *inexistent* a cursului procesului poetic.

În oricare proces poetic în care poetul procedează la o redimensionare a obiectelor și întîmplărilor realității sau la o deformare a acestora, situația poate fi exploatată în direcția unei dezvoltări vizionare.

De exemplu, poezia care structurează hiperbolic, adică supune unei *intensificări,* unei *magnificări* ființele, lucrurile și întîmplările lumii, datorită intensității implicării *eului* și a căutării (și descoperirii) unor unghiuri mereu noi de mitificare sau de mistificare, poate să devină atît de intens hipertrofică, atît de exuberantă, încît, în exaltarea ei, ajunge să se metamorfozeze, să devieze în viziune.

Pentru ca poezia care structurează să alunece în fantastic e nevoie — după cum se observă — de o cantitate excesivă de „argumente" sau de o „calitate" posedată în exces.

Tot excesul poate preschimba în *vedenie poematică* și poezia de transfigurare.

Deformarea abuzivă a „realului" (ca act volitiv) spre urît, excentric, monstruos, prin unghiul nou de vizualizare și prin dramatismul și energia senzorială pe care le înlesnește, e capabilă să favorizeze evadarea în suprareal, să stimuleze dinamica fanteziei.

Dar mai ales acumularea teribilă, neistovită, de notații, de semne din categoria *simptomelor* și *indiciilor* poate să conducă, pe neștiute, spre *viziuni poematice* pe poeții metonimici.

Ceea ce reprezintă *consecința* sau *circumstanța* unei stări sufletești — toate acele frînturi de gînd, gesturi,

imagini fracturate etc. care echivalează, în felul lor aluziv, starea —, prin acumulare cantitativă izbutesc să se închege în halucinații coerente de-o oarecare durată și chiar în mici episoade terifiante.

Așa i se întîmplă lui Mircea Ciobanu, care, preluînd, într-o transvazare mistică, starea unui personaj al suferinței, lăsîndu-se invadat de semne și reprezentări aluzive, se pomenește prins de un fel de reverberație apță să atingă coerența vedeniei poematice.

Poeții care, pentru a ajunge în *inexistent*, încep prin a transfigura, sînt de fapt cei mai numeroși și mai demni de interes (vezi Rimbaud inițiatorul). În poezia lor are loc o *derealizare* — care e transformată apoi, pe parcursul procesului producerii, parțial sau total, într-o *irealitate coerentă*, articulată.

Ortega y Gasset afirma că „sufletul liric atacă lucrurile naturale, le *rănește* (cazul transfigurării, n.n.) sau le *ucide*" (cazul substituirii, n.n.). În situația în discuție — și care e bine reprezentată — s-ar zice că el le rănește spre a le ucide.

*

Din lectura atentă a poemelor semnate de metodicienii delirului imaginativ se constată că, odată postura adoptată, este important pentru poet să fie consecvent în prelungirea (dezvoltarea) „deductivă" a consecințelor imaginate.

„Vreau să fiu poet și *muncesc* să devin vizionar", scria fără nici o urmă de umor, înfruntînd, fără să știe, ridicolul, Rimbaud.

Adoptarea unei ipostaze, adică luarea în serios a unei postúri, a unei situații nefirești, reprezintă doar un pas pe calea spre *tărîmul inexistentului*. Poetul nu se poate mulțumi cu o simplă transvazare, chiar dacă are o predispoziție vizionară naturală (sau provocată prin stupefiante). Forțele lui intelectuale, volitive, trebuie să intre în joc pentru a controla și lărgi în adîncime breșa operată în „real" și a transforma evadarea în „călătorie" onirică spre o lume „ireală", care nu mai poate fi controlată prin ordinea normală a *existentului*.

Sînt nu puțini poeți care ating, din nebăgare de seamă, printre straturile de metafore și analogii, pedala norocoasă a viziunii. Porțile unei *lumi* neștiute se întredeschid o clipă ochilor, ca o nălucire a amurgului. Nu mulți dintre ei au, însă, tăria să se mențină o vreme în acel spațiu himeric, pentru ca *vedenia poematică* să ajungă să ia contur.

Analiza amănunțită a poeziilor în care acest fenomen (proces) a avut loc ne confirmă conștientizarea procedurii. În cele mai multe cazuri, fantazarea devine metodică și în regim de luciditate : prin dezvoltarea consecințelor *narative* sau *descriptive* ale ipostazei adoptate, dezvoltarea se face, în chip „silogistic", prin adăugarea cîtorva „inele" de consecuții.

La multe din textele din această subgrupă sînt uimitoare, în egală măsură, capacitatea de iluzionare a autorilor, dar și aceea de a controla, pînă la un punct, delirul imaginativ. Se izvodesc astfel „vedenii" în mișcare, istorii stranii — episoade caracterizate prin coerență și rezultînd de fapt chiar dintr-o anume coerență a „deducțiilor" din aproape în aproape :

Se auzeau două sunete de argint, troznea temeiul casei,
pe podea umbrele se prefăceau în rumeguș —
cineva a venit peste noapte
și m-a luat cu el.
Dar afară în curte era cînd tatăl meu,
cînd un dușman al tatălui meu
și unul se prefăcea în doi și doi îmi voiau răul
și cineva îmi spunea să mă feresc cînd palidul
mă lovi pe la spate cu pumnul în creștet.
Păianjeni îmi curgeau pe chip
și cît mi-e trupul de lung într-un sînge alb se prăbuși pe jos.
Apoi, după ce mult se vorbiră, se prefăcură că mă ajută
și palizi se aplecară deasupra trupului meu.

„Ce faci, prietene, cine te-a lovit —
vino, ridică-te că trebuie să mergem undeva departe !“
Mă dezmeticii anevoie și clătinîndu-mă mă ridicai
și porniram dar cînd am ajuns
într-o stradă pustie
se năpustiră asupra mea din nou
și în timp ce mă loveau strigau „Puneți mîna pe ei,
uite, lovesc acest om bun.“ Capul
îmi vîjîia de lovituri și-i auzeam strigîndu-mi
„Uite, dacă nu eram noi te stîlcea“...
Și-mi șterseră cu grijă
firul ce mi se scurgea pe bărbie.
Lucrul acesta se mai repetă într-o mulțime
și eu strigam după doi ce treceau pe alături
plîngîndu-mă că mă lovesc.
Dar cei doi înfuriați de vina ce le-o aruncasem
se năpustiră la mine și îmbrîncindu-mă strigară
„Cel puțin să știm de ce ne învinuiești...“
Și pumnii lor îmi zguduiră fața
și simții cum piața se clatină
privită ca după o boală lungă...
„E nebunul, e măscăriciul, juca mulțimea
strînsă în jurul meu. Îl lovește unul și el
zice că-l lovește altul. În gură urlă o voce să tacă,
ha, ha, ha, i-a dat sîngele... Uite ce speriat privește !
Uite cum cade... cade !“ și văzînd că nu cad cineva
se înfurie
și se îngălbeni la față. „Fiară, de ce te încăpățînezi ?“
și lovindu-mă cu un picior în piept icnii dar nu căzui,
un alt picior primii dar nu căzui, un pumn,
o bîtă, o ploaie de pietre, dar nu căzui
și scoși din sărite se năpustiră la mine toți urlînd
iar trupul îmi devenea din ce în ce mai greu
și mîinile, vai, mîinile nu mai puteam să le ridic
și piața se clătina, se clătina
privită ca după o boală lungă.

(Nicolae Ioana, *vorbește domnul K.*)

Pereche cu îngerul meu de pază
urcasem pe arca numai perechi

și trecusem urgia și eșuasem
în ținutul acela străvechi
unde oamenii își puneau dorințele
în măruntaiele păsărilor
și în pămînt ca semințele.

Acolo tu îmi aduceai pe furiș ouă de vrabie
pentru masa de dimineață
și lapte de cuc pentru seara
și bucurie pentru toată viața
și mai ales multă tristețe
pentru ce nu putea ține
pînă la adînci bătrînețe.

Totul se petrecea în mare taină
ne trezeam că peste noapte au înflorit gutuii
vrăbiile nu știau cînd le furai ouăle
noi nu știam că răpitoarele își scoteau puii
pe-acoperișul nostru, ne bucuram
de pămîntul pe care eșuasem
și de cerul sub care așteptam

(Ileana Mălăncioiu, *Cîntec de bucurie*)

— În camera cealaltă e Demonul, îmi spuse
și îmi deschise ușa să-l văd într-adevăr :
întîi pluteau prin aer desprinse două buze
și-un orizont, mai vînăt ca mările, de păr.

Intram încet în pieptul tandru al celui care
sta atîrnat de vechea pendulă și rîdea,
urca podeaua-n aer ca tava de mîncare
unde ședeau suflarea, carnea și fruntea mea.

— Bine-ai venit ! țin minte că a putut să strige
cît încă nu-mi sorbise bătrînele urechi,
ce tolănite negru pe cap ca două fiice
dezvăluiau în aer două blesteme vechi.

Apoi tăcere, capul în el îmi pătrunsese
o pivniță acolo, o peșteră, știu eu,
și niște cețuri strîmbe și niște neguri dese
din inima lui mare se degajau mereu

O, felinarul negru ce inimă-mi păruse,
chiar inimă fiindu-i, filă de-atîta vînt,
și-n trup rezerve groase de cîte două buze
o scară în spirală formau evoluînd.

Sînt niște cețuri strîmbe și niște neguri dese,
afară parcă iarăși uși grabnic se deschid.
— În camera cealaltă e Demonul, spusese
și Demonul sta singur sub ceasul de pe zid.

(Adrian Păunescu, *Vorbesc din Demon*)

Ia naștere, astfel, un „fabulos voluntar" și, se înțelege, un asemenea tip de viziune este condiționat de insistența poetului, a unui poet capabil să împingă, din aproape în aproape, deductiv, cu închipuirea, primele reprezentări favorizate de preluarea unui unghi nou, diferit de cel obișnuit. El își va impune crearea de *acțiune* sau de *descripție* și aceasta reprezintă de fapt respectarea unor reguli minime de subcod retoric.

Coerența aceasta duce, de regulă, la viziuni cu caracter *narativ* (la întîmplări, evenimente stranii) dar și *descriptiv* (obiecte bizare, locuri cu reverberații întunecate).

Deși multora le pare o simplă deliratie, poezia de acest fel e guvernată de o anumită, surprinzătoare ordine, o ordine „internă", de sistem închis, care decurge chiar din mecanismul consecuției, a cărui exploatare asigură, în fond, progresia textului.

★

Favorizată fiind de preluarea unei identități și a unui unghi de observare neobișnuite și rezultată din exploatarea imaginativă a consecințelor acestora, prima reprezentare produsă de eul producător va avea de obicei un caracter neobișnuit.

Acestei reprezentări (gesturi, acte, componente existențiale și obiectuale) trebuie — cum am văzut — să i se asigure o succesiune, prin deducerea altor consecințe rezultate din trăirea, cu imaginația, a situației noi, nefirești, pe care o implică însăși această primă reprezentare.

E o fază a producerii care cere precizie și inteligență (facultatea științifică a fanteziei de care vorbea Baudelaire).

Poetul va putea să împingă deductiv succesiunea de acte, obiecte, episoade, componente într-o direcție descriptivă sau într-una narativă, alcătuind fie peisaje și portrete, fie evenimente stranii în întregul lor, dar constituite coerent (coerente în constituția lor).

Dealtfel, constrîngerea succesiunii logice la care se supune poetul nu-l va duce altundeva, atîta vreme cît această succesiune nu poate avea loc decît fie în plan spațial, fie în plan temporal.

Insistăm asupra faptului că cel mai adesea poetul se va servi de *componente de acțiuni* (secvențe, episoade) sau *de obiecte* (părți, fragmente), pentru că mai ales acestea se pot recombina. Exact ca în cazul substanțelor chimice care, mai întîi, sînt descompuse la temperaturi înalte pentru a fi recompuse apoi, într-o altă formulă.

A continua o secvență (o componentă evenimențială sau una obiectuală) înseamnă, în fond, a o combina, a stabili noi conexiuni și relații. Însuși limbajul uman este fructul unui proces combinatoriu sau, mai bine zis, el însuși este acel proces. Forma elementară a combinării a fost chiar actul de *a nara,* care a reprezentat, probabil,

prima operație intelectuală în care omul s-a implicat și s-a ctitorit. Italo Calvino afirma, pe acest temei, că la originea lumii a fost actul de a povesti.

Ca manifestare a succesiunii și combinării, narațiunea (cu varianta ei — descrierea) ține, așadar, de esența umană, aparține funciarmente omului (vezi și Mircea Eliade).

Producînd poezie vizionară articulată, poetul va intra, de regulă, *de la sine* într-un tipar narativ sau descriptiv. În următoarea fază a producerii, în deplină luciditate, el va trebui totuși să accentueze caracterul narativ și descriptiv al textelor ivite tocmai pentru că acesta are capacitatea de a sugera normalitatea și de a face plauzibilă — cultural — orice asemenea dezvoltare himerică. Va lăsa să ia contur, în țesătura „poveștii", personaje fantomatice și le va da nume pentru că numele personajului implică oricum ideea de „posibil".

„Relatarea" lui — chiar fără a fi adresată cuiva — va fi în tonul evidenței. Detaliile senzoriale, mai ales cele olfactive și tactile atît de pregnant verosimile nu vor fi evitate. Și, tot astfel, poetul se va folosi din loc în loc, de puterea de „normalizare" a faptului documentar și a localizării și datării precise, elemente indestructibil legate de spațiul și timpul nostru empiric. Procedura e valabilă și pentru proza lui Y. L. Borges.

Și, ca dealtfel în toate textele produse prin substituirea „existentului", poetul va adăuga — acolo unde sînt prea puține — un număr de conjuncții adversative, finale și cauzale pentru a induce senzația de real, de așezare firească a raporturilor dintre fapte și lucruri.

II Metamorfozare aleatorie

Rațiunea *nu mai trebuie să se mobilizeze* spre a găsi și prelungi consecințele primei reprezentări ireale, adică

a aceleia obținute prin „trăirea" imaginativă a unei ipostaze.

Poetul își va anihila, în mare măsură, identitatea, se va depotența pentru a lăsa inițiativa cuvintelor. Va rămîne un subiect, dar mai curînd un subiect pasiv decît unul activ.

El se va folosi de orice mijloc permițînd declanșarea dinamicii pure, quasiautonome a imaginilor, care rămîn în mișcare, indiferent de semnificația de ansamblu sau de posibilele incongruențe.

Poezia trebuie să-și primească conținutul oarecum pasiv, fără efort și, pentru aceasta, poetul își va paraliza rațiunea și funcțiile ei de control, responsabile de coerență și de mersul global al emisiei.

Mai precis, își va dirija atenția (și, odată cu ea, rațiunea și funcțiile de control) spre un principiu formal convențional, impunîndu-și respectarea — *cu orice preț* — a exigențelor lui.

Și astfel, ocupate cu îndeplinirea acestei obligații (autoimpuse), funcțiile de supraveghere și control vor lăsa libertate „gîndirii" producătoare. Poetul va rămîne totuși „în emisie".

În timp ce întregul interes și toate precauțiile vor avea în vedere un element secundar, iar funcția fatică și cea metalingvală vor fi deturnate, funcția locutorie va continua să fie activă.

S-ar zice că, pe această cale, producătorul atinge condițiile specifice ale unui *medium* și se face transmițătorul emisiei venite din straturile de profunzime, alogice, prepersonale.

Sub această incidență e, poate, demn de amintit C. G. Jung, pentru care poezia este impulsul unei obscure „viziuni primare", iar poetul — un mediu care facilitează filtrarea materialelor inconștientului colectiv.

Poetul se va supune de bună voie unei „constrîngeri" de ordin formal prozodic — care poate fi *ritmul* (un ritm bine marcat și obsedant, ca acela al jocurilor de copii), dar mai ales *rima,* rima simplă, alăturată, care nu solicită excesiv, dar obligă.

Imaginația își prelungește călătoria, ca sub puterea narcozei, tîrîtă de un asemenea factor mecanic (ritmul, rima, omofonia etc.), capabil să descătușeze forțele alogice ale limbajului. Se ajunge astfel la desfășurări imposibil de prevăzut dacă poemul ar fi pornit de la conținut.

Exemplificăm aici cu două mici texte de Nichita Stănescu, poet ale cărui reușite artistice s-au întemeiat, nu o dată, și pe respectarea intermitentă a unor convenții formale aparent neimportante :

De mult negru mă albisem
De mult soare mă-nnoptasem
De mult viu mă mult murisem
De visare mă aflasem
Vino, tu, cu tine toată
ca să-ntruchipăm o roată
Vino, tu, fără de tine
ca să fiu cu mine, mine
O răsai, răsai, răsai
pe infernul meu, un rai
O rămîi, rămîi, rămîi
Palma bate-mi-o în cui
pe crucea de carne
cînd lumea adoarme

(Dezîmblînzirea)

Venea, se apropia
negru și luminos
vultur umbros
Pe mine se prăbușea
cu pene mă împăna
și mă încălzea
murindu-mă frumos.
El murea, eu muream
fiecare din alt neam.
După aceea în alergare
a trecut peste noi în galop
un cal mare.
Calul s-a dus, s-a dus, s-a dus
săgeata orizontului în sus.
Noi am rămas, noi am rămas,
îmbrățișați și în extaz

(Veche întîmplare)

Pentru a confirma, prin încă un argument, intuiția critică (autoscopică) a acestui poet vom cita aici o frază, fraza lui Suetonius (despre Claudius), aleasă de poet drept motto al poemului „Metamorfozele" : „Atît de distrat era cînd vorbea, încît uita cine este, cu cine vorbește, în ce timp și în ce loc vorbește".

Este chiar condiția acestui mod de producere prin depotențare, prin anihilarea identității *eului.*

Se închipuie alte și alte „întîmplări", se deschid noi „episoade", se alătură elementele incompatibile, asociativitatea, eliberată — în chip paradoxal — tocmai de constrîngerea rimei (sau a ritmului), funcționează năucă, umplînd cu fantasme și scorneli spațiul de pînă la cuvîntul din coada versului. „Punîndu-și în versuri" întîmplările și gîndurile, cu ochii țintă, de pildă, la rima adulmecată

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
împrumut adulți

de departe, poetul va călca, pe neștiute, granița unui teritoriu straniu, unde logica, o logică specială, se va putea instala — și de la sine — pe unele porțiuni. Semnificația e întîmplătoare și pare să provină din vibrațiile asociative ale cuvintelor înlănțuite sau din zonele semantice marginale ale elementelor sonore.

Spiritul ludic reintră aici în drepturi și e de presupus că însuși poetul va fi adesea surprins de „coerența" ce se realizează, de la sine, pe unele porțiuni, dar mai ales de vîrtejurile și meandrele nebănuite pe care le figurează gîndirea producătoare eliberată — prin asemenea mici constrîngeri formale — de grelele constrîngeri ale legităților realului.

Nu numai rima și ritmul îi dau lui Horia Zilieru curajul de *a continua*. În unele din textele lui, locomoția gîndirii producătoare pare a fi asigurată mai ales de *asocierea prin omofonie*, adică vînătoarea de calambururi și jonglerii care provoacă migrația năucă spre zone necunoscute :

drug danilu miahchiznac
sac sacîz și tîldovleac
a deschis orfevrerie
o-la-rio
rio-rie
à côté de gara titu
„ismail & turnavitu"
miah . . . .cu măștile de gaze
chi
agent de legătură
znac . . . cu sorcov și olmaze
cu potcap și cu trăsură
grand ahotnic și liubovnic
al bîhlitelor cuvinte
din vărsare spre sorginte

unul roșcovan ceapcîn
astrăgaciu
și coțcare
cu trăgaciu
prin amoare
celălaltul un acîn
c-o ghijoagă de mîrțoagă
preoteasă și pegasă

amîndoi : aed și bard
tusea — junghiul gard în gard
cîrciiacul
și ciracul
pacoste și *kako ste*
(cum te simți ? în macedonă)

ascuțeam în doi securea
cu o gresie bufonă
cînd hymera lui paciurea
intră și-un poem ne cere
pentru luna ei de miere

doamnă — zic — vreți acrostih
(ea strănută-n st și ih)
cu fligoarna și flașneta
nu mai (ză)dărîm planeta
i pac toba și trombonul
te vom trece acheronul
fără plasme pleonasme
de laborator morgan

vreți un p(i)etrarchist sonet
tras cu vîrful de stilet ?
engliterul să știți are
ten picioare
undici cel talian

douze se cheamă cel franțuz
semnele de punctuații
nu le slugărim ca alții

pentru-o foaie de licență
am stat și la penitență
cu magog
cel ventriloc
zice : știți ce-i arhiloc ?
o silabă lungă foc !
între două scurte pah !
ax simetric . . . . . epitah
. . . . . .

(În timpul războiului Troiei)

E mai corect, în asemenea situații, să spunem că textul *rezultă*.

Prima condiție a reușitei unui asemenea tip de poezie este, în esență, aceasta : în timp ce o parte din efortul poetului este îndreptat spre depășirea obstacolului pe care îl reprezintă un element formal convențional autoimpus, el — poetul — va trebui să nu înceteze să rămînă în emisie, indiferent de sensul cuvintelor asociate pe parcursul exercitării funcției locutorii.

A doua condiție, legată de prima, este ca poetul să aibă cutezanța (sau indiferența — care aici tot curaj este) să continue, hotărît, înlănțuirea, împreunarea cuvintelor, ignorînd orice posibile incongruențe și reguli de cod general, pentru a putea respecta regula de subcod retoric (formal) pe care și-a ales-o.

Riscuri ; remedii

„Normalitatea" *inexistentului* ce se ivește prin conexiunile de cuvinte și imagini se va impune, în primul rînd, datorită curajului poetului de a „realiza"

o *succesiune*, chiar dacă aceasta este întîmplătoare, imprevizibilă, precum aceea din vis.

Trebuie spus că, în multe cazuri, *succesiunea* devine de la sine coerentă pe mari porțiuni, probabil datorită persistenței mentale a unor situații narative cu caracter arhetipal (cum ar fi, de pildă, *călătoria)*. Poeții, deși mînați de un factor formal (rima, ritmul, omofonia), pot, desigur, să accentueze gradul acesta de coerență prin adoptarea unei identități și prin trăirea deductivă a situației ivite astfel. Dar atunci avem a face, în mare măsură, cu o metamorfozare deductivă.

Este cazul lui Leonid Dimov. Rolul rimei în nașterea poeziilor acestuia este desigur decisiv. Însăși imaginația este împinsă spre zone insolite prin resortul rimei și este repusă în mișcare — cînd stagnează în tărîmuri bătătorite. În plus, ea împrumută materiei metamorfozate (tot de ea) fluiditatea imaginilor din vis.

Rima este atît de bogat potențială pentru că este ajutată să existe și este înlesnită de bogăția calificativelor și de lexic (mai bine zis nu de lexic, ci de un adevărat lexicon). Nu este exclus ca însăși extensia registrului lexical să fie provocată tot de rimă. Totuși, rima — ca factor de tracțiune — duce după ea gîndirea producătoare, după ce *eul* a executat transvazarea — adoptînd o identitate.

E zi de tîrg. Doar varul de pe turle
S-a scorojit cînd au pornit să urle
Felinele din cuști murind de doruri
În forfote de bîlciuri și oboruri
Trecut de Ciofliceni, cu bicicleta
Zoream către Fierbinți să-mi vînd egreta
Egreta mea patetică, de plaje,

Nostalgic ciugulind printre miraje.
Aveam și magicul cilindru gol
Cu colibri, cu șerpi, c-un zeu : Eol
Și melodii lăsam să înfășoare
Palate, eleștee și ogoare
Cînd am ajuns era zavera-n toi,
Butii cu nard, canistre cu oloi,
Ciorchini de papagali cu vorbă nouă,
Ràrunchi de vulpi de mare, munți de ouă.
M-am înșirat peste tarăbi și eu
M-a dat de-o parte însuși Dumnezeu
Zimbind cuminte, ca un pui de ciută,
Să-mi vînză marfa încă neștiută,
Ce să vă spun, doar că-nnoptase tare
Plecat-au toți cumetrii la culcare.
Cam rușinat, Atoatele, și mut
Spre ziduri se făcuse neștiut
Și nu vîndusem nici de-un crăițar,
Ba paserile mele prin bazar,
Atît de triste creasta și-au plecat
Că le-am lăsat în noapte și-am plecat.

(Joi)

Practic, în asemenea cazuri, e vorba, de fapt, de un inexistent coerent și voluntar, facilitat de *rimă*.

Respectarea unei reguli de subcod retoric face credibile asemenea texte ; ea are rolul de a oferi un fel de acoperire, un fals argument consolator îndrăznelii de a substitui codul „logic" al *existentului*.

Dar mai ales succesiunea, simpla *succesiune* — prezentă, cum știm, în paradigma vieții și în aceea a literaturii — este, după cum băgăm de seamă, prima în măsură să facă verosimilă, sub raport artistic, pînă și acest *inexistent aleatoriu*.

Într-atît de puternică e tendința de standardizare a limbii și literaturii, încît și această creare din mers de

coduri combinative va fi motivată și adjudecată fără îndelungi ezitări.

Se dovedește, încă o dată, că, în anumite circumstanțe, totul poate deveni literatură. Cititorul trebuie doar ajutat, prin cîteva mijloace stilistice, să se decidă să-și dea girul, să accepte și să adjudece.

Adeseori, în asemenea texte, „lumea" rezultată este, prin aproape toate elementele, străină lumii reale. Nu atît opusă, cît mai ales diferită.

Firesc ar fi ca faptul să îndepărteze pe cititor. Oricît de rafinat, acesta cu greu își va înfrîna tendința raportarii la ceva cunoscut, renunțînd, astfel, la standardele lui de înțelegere și judecată.

Prin proiectarea, în succesiune rapidă, de complexe de idei și de imagini incompatibile, de metafore „ireale", generatoare de spațiu, prin explozia reprezentărilor necontrolate și prin protuberanțele fanteziei, prin emisia somnambulă, halucinantă, se ivește un imperiu spectral neraportabil.

În acest imperiu ireal spațiile își vor putea pierde coerența, ordinea și firescul dimensiunilor, vor apărea simultan sau vor oferi scena aceleiași mișcări de viață. Domenii cu totul diferite se vor întrepătrunde sau vor fi pur și simplu asimilate așa cum și demarcațiile dintre lucruri sau dintre părțile acestora vor putea fi șterse. Descompuse și apoi recompuse într-o ecuație eterogenă, faptele și lucrurile vor lăsa locul unor formații inexistente, unor unități ireale, unor metamorfoze.

Combinații noi, paradoxale pot apărea și în domeniul coloristic. Elemente complet neasemănătoare, contrarii, inconexabile, vor fi conexate, echivalate, ceea ce mărește numărul noilor realități, al unităților ireale (de fapt metafore involuntare cu statut paradoxal), care, împreună, creează o *antilume*, valabilă numai *în* și *prin* limbaj.

Ideea de timp va fi eventual și ea modificată, fie datorită suspendării succesiunii normale a momentelor, fie datorită folosirii arbitrare a timpurilor verbale, fie datorită suprimării diferențelor între treptele temporale.

Cauzalitatea normală, întemeiată pe relațiile cauzale obiective dintre lucruri și fapte, va fi de multe ori înlocuită cu falsa cauzalitate — realizată printr-o corelare forțată.

Din aceste motive, în următoarea fază a producerii acestui tip de poezie — faza deplinei lucidități critice și a resuscitării funcțiilor de supraveghere și control —, poetul va simți nevoia să folosească orice mijloc stilistic de ordin secund care să sugereze normalitatea : cît mai multe conjuncții cauzale, adversative, finale, care — prin tradiție — sînt indiciile rigorii ; un adaos de detalii senzoriale, documentare, onomastice etc. Și mai cu seamă se va strădui să-i ofere relatării tonul evidenței. E de meditat la ceea ce spune Hofmannsthal în legătură cu Novalis : „Îți trebuie să prezinți cu o mare hotărîre și claritate fizică a descrierii ceva fizic imposibil".

Dar, chiar dacă nu va face nimic din toate acestea, textul tot va avea toate șansele să fie adjudecat și socotit poezie.

★

Teoretic vorbind, textele care sînt rodul acestui al treilea mod de producere ar putea, la rîndul lor, să fie supuse unei structurări, ceea ce face posibilă apariția unor noi compartimentări. Poeziile produse în acest mod se află, de regulă, sub regimul atotputernic al văzului, al vizualității pure. Premisele lirismului se ivesc foarte rar. Deși nu reușesc să ne sensibilizeze, calitatea imaginilor și felul cum se derulează ele ni se impun.

Lirismul, cît există, poate fi sesizat numai din anumite unghiuri de receptare și, poate, numai căutînd factorii ascunși, împrejurările și cauzele presupuse ale refu-

lărilor și obsesiilor, care dau o anume direcție inelelor consecutive de reprezentări.

Sînt poeți care, simțind „insuficiența" spectaculosului serafic sau tenebros a vizualității pure, au considerat că trebuie să structureze într-un anume sens *inexistentul* rodit, cu un remarcabil efort de iluzionare, într-o primă etapă a procesului de producere :

Trecea un înger
Pe-un scaun negru așezat.
Trecea prin aer, liniștit
și mîndru.

Eu îl priveam de la fereastră, cum
prin ziduri trece ca prin fum.

Primește-mi un cuvînt, strigai,
tu, îngere, împins din rai
de-un vînt stîrnit, de-o apăsare
a vreunui gînd cu mult mai mare.

Dar îngerul tăcea, trecea
pe-un scaun negru stînd, citind
o carte veche, strălucind
în legătura-i de argint, și grea.

Trecu prin blocul nou din piață.
Trecu prin chioșcul alămiu
al stațiunii de benzină,
abstras, divin.

Primește-mi, îngere, strigai
paharul care-l beau, cu vin.
Pîinea primește-mi-o și sarea...
Mi-apasă-n coastă, înserarea.

Dar îngerul tăcea, trecea
prin soba din odaia mea.
Pe-un scaun negru sta, citind
o carte grea cu solzi de-argint.

Cînd fu în dreptul meu, strigai —
o, îngere, venit din rai,
mă lasă să m-atîrn și eu
de scaunul tău, de brațul tău.

Abia putui de un picior
de scaun, să m-agăț din zbor.

Astfel prin aer și prin ziduri
cu îngerul zburam și eu,
la fel cum flutură în vînt
mătasea unui steag înfrînt !

Și mă răneam de-acoperișe,
de ramurile verzi, piezișe,
și mă izbeam de stîlpii lungi,
de cabluri și de sîrme și de dungi...

Mă desprinsei de sus, căzînd
în piața înserată, liniștită.
O, el se-ndepărta, zburînd,
prin aer și prin ziduri străbătînd
cu cartea-n mîini, citind cu patimă
necontenită

O, el se-ndepărta și eu
tot mai vroiam să-l văd, prin seară.

...Dar el s-a dus alunecînd,
împins din rai ca de un vînt.

sau, poate, de-apăsarea unui gînd
cu mult mai mare.

(Nichita Stănescu, *Îngerul cu o carte în mîini*)

. . . . . .

Astăzi v-aștept pe o margine stearpă de rîpă —
mulți, fără număr, cu solzii mai albi ca zăpada,
grei și bătrîni, de prin umede, lenește cîmpuri,
fără vedere și surzi, de prin grote,
limpezi asceți de prin dune și crînguri de laur.
Știu că veniți, vă aud înspre marginea
rîpii acesteia-n turme răsunătoare,
dornici de moarte.
Vîntul a stat, o iernatică boare
bate la marginea rîpii,
văzduhul senin se preschimbă-n ninsoare și-mi cade
pe creștet și-n palme.

Unde sînt, strig,
micile clopote ?
bunele fluiere, unde, cîntîndu-și la ora-nserării
cîntecul, doar dintr-un singur, de laudă, sunet ?
Nu se aude crescînd înspre marginea rîpii decît
zgomotul solzilor,
marea lor limpede răzmeriță,
trosnetul sloiului clar care este văzduhul
deasupra pămîntului viu. Și pămîntul
mișună alb, din aproape-n aproape,
însuși pămîntul și turma bătrînilor șerpi
ațînîndu-se-n urma
Sugrumătorului mare de Saba.

Unde sînt, strig, sărbătorile, sferele lor de cristal
cîntînd și cîntînd peste țigle și turnuri,
ce sînt azi undele străveziilor clopote,
foaia de-argint a chimvalelor,

tobele largi, așezate anume la porți
să cadă ninsoarea deasupra
picilor bine întinse, să cînte zăpada ?
Solii vestind despre naștere unde-au pierit ?

Spun acum un cuvînt despre moarte,
cum îl îngaim pe o margine stearpă de rîpă,
cum mi se-arată
turma bătrînilor șerpi — și e frig, și ninsoarea
iarăși se-aude — și iarăși, mîhnit și cu fălcile strînse,
cel mai bătrîn dintre toți, mi se-arată
Sugrumătorul de Saba.
El se aruncă întîiul în rîpă,
el mai întîi, dintre miile lui de inele, și-apoi
răzvrătitul Uraeus,
neamul Atheris și neamul fierbintelui Naga,
Naga de-aramă și Naga cu ceafa de aur,
Efa, pletoasa, Maura și fiicele ei nărăvite la păsări,
Atrox și cetele lui ucigașe,
orbi cîntăreții din sistru, fugarii de stepă,
Halis, născutul în purpură, șarpele zis Cărbunarul,
surdul Kamudi și celălalt surd, Epicrates,
oaspete bun în scriptorii și-n case de jale,
fiii Nehuștei și fiii saharicei Lefa,
magii Carintiei, iuți, dansatorii de Stiria,
soții plăpîndei, deprinsă cu iarba, Ophedry, Vernalis,
vipera cîrnă și soațele ei levantine,

da, dar naintea acestei mulțimi
dar mîhnit și cu fălcile strînse, dar mut
mi se-arată

Sugrumătorul de Saba ;
el se aruncă întîiul în rîpă,
el mai întîi, dintre miile lui de inele — și lînced
ecoul căderii

urcă la mine abia, ca un semn de pe lumea cealaltă.

Doamne, mulțimea căruntă-nchinată lui Aspis
cade-n prăpastie.
Doamne, m-aplec și se-aude
zvon de cădere — și zvonul ajunge la mine tîrziu,
și e frig, și ninsorile iar se-ntețiră deasupra
albelor unde de lut care mișună-ncoace,
ah, care mișună pînă la dunga prăpastiei.

Numai o vreme și numai
cît o bătaie de pleoapă a fost întuneric pe lume,
numai o vreme auzul și pînda-mi slujiră de văz
și-nțelegere :
beznă afară era și tot beznă în gura prăpastiei —
eu auzeam cum zvîcnesc de pe margini
lungi tîrîtoare de mîl, de nisip și de apă,
reci mîncătoare de scrum și țărînă ;
ah, și pe cînd le-auzeam, din adîncul prăpastiei,
chiar din adîncul acelei prăpastii
întîi o lumină de fosfor și-apoi ca de varuri
fără-ndurare-ncepu să se nalțe
pînă la mine —

da, și-n bătaia luminii văzui cum de-a lungul căderii
cresc de sub solzii-nțeleptelor fiare,
lor, purtătoarelor, cum am știut altădată, de nouri
și grindini,
umede umbre de pene, încă din aer,
umede umbre de pene și muguri de aripi
încă din aerul aspru de-atîta lumină.

Șirul inelelor lor le-auzeam despicîndu-se-n coaste,
pielea spinărilor lor aurie

se unduia, la vedere, deasupra
unor păreri de vertebre.

Numai căderea pe muchii, numai răsunetul
cărnii zdrobindu-se-n părți contenea preschimbarea
oaselor reci de sub gușă în pliscuri pietroase,
numai căderea-ntre colții de silex,
numai căderea de tot, așadar, contenea despuierea
oarbelor fiare-nchinate lui Aspis.
pînă la vii, rădăcinile ghearei,
pîn-la tăișul carenei.

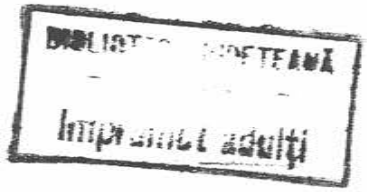
Să n-adorm ! am strigat, și de susurul
lunecătoarelor turme de șerpi adormeam,
împietrit înaintea ispitei de-a mă tîrî
lin și lin peste margine. Ah, dar în clipa
celui din urmă gînd treaz am văzut
din grămada de leșuri cum suie spre mine
de-a lungul luminii, pulsînd dintre leșuri, o pasăre
Doamne, o pasăre neagră zbătîndu-se-n crudele
piei ale nașterii ei.

Aripi subțiri, despăturite din teci străvezii
se zvîntau la fiece grea sprijinire de aer,
la fiece largă bătaie spre mine — o pasăre
foarte bătrînă,
astfel născută, bătrînă, cu oasele grele,
cu creștetul gol, o pasăre prevestitoare
nu de zbor ci de frig și de vuiet de ape.
Laudă acestei bătrîne făpturi ! am strigat.
Laudă nașterii ei pentru un singur
ceas de plutire-n văzduh ! —
astfel gemeam adormind, adormind
pe dunga prăpastiei. Laudă

purtătoarei de vești,
zburătoarei cu țipăt de om care piere sub ape.

(Mircea Ciobanu, *De profundis*)

În general însă, fiind emanații ale eului creator, aceste texte — chiar fără a primi ulterior o perspectivă — sînt, într-un fel imperceptibil, orientate ; ele au un sens, sensul în care se orientează în imaginar dominantele psihice și obsesiile eului.


adulți

SUMAR

CUVÎNT ÎNAINTE

SISTEMATICA POEZIEI

— Posibilitatea sistematizării experiențelor poetice 9
— Sistematizarea poeziei prin implicarea diacroniei 12
— De la sistematizarea producției poetice la sistematizarea producerii poeziei 17
— Poezia ca literatură realistă 17
— Aspectele luate de **existent** în procesul producerii formei 19
— Atitudinile posibile ale creatorului față de **existent** 20
— Elementele **existentului** 22
— Sinteză : Clasele de poezii și atitudinile modelatoare corespunzătoare 25

MODELE DE PRODUCERE

STRUCTURARE

Caseta modelului 28

Tipuri de producere 33

I Structurare cu adaos de sens 35
Riscuri : remedii 43

II Structurare prin acumulare de sens 44
— Auxiliari, stimulatori acustici, tehnici specifice 54
Riscuri ; remedii 66

III Structurare cu semantism obscur 67
1. Varianta mallarméană : structurare cu frustrare de sens 69
— Auxiliari, stimulatori acustici, tehnici specifice 78

2. Alte variante de structurare cu semantism obscur 81
Riscuri ; remedii 82

IV Structurare minimă fără adaos de sens 83

TRANSFIGURARE

Caseta modelului 100

Tipuri de producere 107

I Transfigurare prin selecție obsesivă 108

II Transfigurare prin destructurare aluzivă 113

III Transfigurare absurdă 120

METAMORFOZARE

Caseta modelului 131

Tipuri de producere 138

I Metamorfozare deductivă (voită, coerentă) 138

II Metamorfozare aleatorie 154
Riscuri ; remedii 160

Redactor : MARIA GRACIOV
Tehnoredactor : GHEORGHE CHIRU

Apărut 1988 Bun de tipar 12.08
Coli tipo 11 Format 16/54 × 84

I. P. Informația, c. 719
str. Brezoianu, nr, 23—25,
București